



701-T

அஞ்சல்வழிக் கல்வி நிறுவனம்

5

மீ.ஏ. பட்ட வகுப்பு

முதலாம் ஆண்டு

இசை

தாள்—I

இயல் இசை

பாடத்தொகுப்பு—1

இ

ந்

தி

ய

இ

சை

பி.ஏ. பாட்ட வகுப்பு
இசை

தாள்—I
இயல் இசை
பாடத்தொகுப்பு—I

வரவேற்கிறோம்

அன்புள்ள மாணவரீர்

பி.ஏ. வகுப்பில் இந்திய இசை படிக்க இருக்கும் உங்களை எங்கள் நிறுவனம் வரவேற்கிறது.

முதல் ஆண்டில் நீங்கள் படிக்க வேண்டிய ஐந்து தாள்களில் இது தாள்—I இயல் இசை என்னும் தாளுக்கு உரியது. இந்தத் தாளுக்கு உரிய பாடங்கள் உங்களுக்குத் தவணை முறைப்படி அனுப்பி வைக்கப் பெறும். தொடர்பு வகுப்புகளில் நிகழ்த்தப் பெறும் விரிவுரைகள் இந்தப் பாடங்களை மேலும் விளக்கி நிறைவு செய்யும்.

அஞ்சல்வழிக் கல்வியில் மிக நன்றாக நீங்களே முயன்று படிக்க வேண்டும் என்பதை உணர்ந்திருப்பீர்கள். நீங்கள் மனமொன்றிப் படிப்பில் ஈடுபட்டு உழைப்பீர்கள் என்று பெரிதும் நம்புகிறோம்.

இந்தப் படிப்புக் காலம் முழுவதும் நாங்கள் உங்களுக்குத் தக்க முறையில் வழிகாட்டி உதவி புரிவோம் என்று நிறுவனச் சார்பில் உறுதியளிக்கிறோம்.

முயன்று படித்துச் சிறப்பாக வெற்றி பெறுங்கள்.

இயக்குநர்

II- SYLLABUS

Paper I Theory of Music-I

Fundamental Concepts of Music

I Music and its three main aspects-(a) Svara (melodic) (b) Tala (time measure) (c) Pada (Verbal).

II Melodic aspect—

(a) Technical terms: Nada, Sthayi, Svara, Svarasthana, Sruti, Vadi, Samvadi, Vivadi, and Anuvadi.

(b) Svara nomenclature—Twelve svarasthanas and sixteen names.

(c) (i) Concept of Raga: Importance and scope of ragas.

(ii) Classification of Ragas—The scheme of 72 melakartas; Kanakangi - Ratnangi nomenclature: Katapa yadi Sankhya and its application: Bhuta sankhya: Vivadi and Non-Vivadi melakartas.

(iii) Classification of ragas into Janaka and Janya. Classification of Janya ragas into—Sampurna—Varja; Purna—Vakra; Upanga—Bhashanga; Nishadantya Dhruvantantra and Panchamantya.

(iv) Lakshanas of the following ragas: (1) Mayamalava gauda (2) Sriranjani, (3) Mohana, (4) Sankarabharanam, (5) Hamsadhvani, (6) Shanmukhapriya.

III Tala aspect

(a) Technical terms; Aksharakala, Avarta, Kriya, Laya, Graha (mudra)

(b) Tala talas and the scheme of 35 talas. Chaputala and its variations, Dasa and Madhyadi talas.

IV

Notation used in Indian Music. An outline knowledge of staff notation. Ability to reproduce in notation the compositions learnt in the ragas prescribed for Raga Lakshana.

Pada aspect (Verbal)—

Technical terms: Pada; Praasa—Adi and Antya; Anuprasa; Yati; Yamaka; Padaccheda; Manipravala sahitya; Svarakshara and Gopucchā alankaras.

III—Scheme of Lessons

1. Music and its three main aspects

- (a) Svara (melodic), (b) Tala (time measure),
- (c) Pada (verbal).

2. Melodic Aspect

- (a) Technical terms: Nada, Sthayi, Svara, Svarasthana, Ritu, Vadi, Samvadi, Vivadi, and Anuvadi
- (b) Raga nomenclature Twelve

3. Concept of Raga, Importance, scope and classification of ragas. Classification of Ragas. The scheme of 72 melakartas. Kankunji Natnangi nomenclature; Katapayadi sankhya and its application. Bhuta sankhya, vivadi and Non vivadi melakartas

4. Classification of ragas into Janaka and Janya. Classification of Janya ragas into - Sampurna-varja; Krama-vakra; Upanga-Bhashanga; Nishadantya, Dhaivatantya and Panchamantya.

5. Lakshanas of the following ragas: (1) Mayamalavagaula, (2) Sriranjani, (3) Mohana, (4) Sankarabharanam, (5) Hamsadhvani, (6) Shanmukhapriya.

6. Tala aspect -

- (a) Technical terms: Aksharakala, Avarta, Kriya Laya, Graha eduppu)
- (b) Sapta talas and the scheme of 35 talas. Chaputala and its varieties. Dasadi and Madhyadi talas.

7. Notation used in Indian Music. An outline knowledge of staff notation. Ability to reproduce in notation the compositions learnt in the ragas prescribed for Raga lakshana.

8. Harmony, Melody and Polyphony

9. Pada aspect (verbal) -

Technical terms: Pada; Prasa—Adi and Antya, Anuprasa; Yati, Yamaka; Padaccheda; Manipravala sahitya; Svarakshara; Srotovaha and Gopucchā alankaras.

IV - பொருளடக்கம்

இந்தப் பாடத் தொகுப்பில் பாடத் திட்டத்தில் உள்ள 9 பாடங்களும் அடங்கியுள்ளன.

V-பாடப் பகுதி

1. இசையும் அதன் அம்சங்களும்

முகவுரை

இசை கலைகளில் ஒன்று என்பது நாம் அறிந்தது. சித்திரம் வரைதல், ஆடற்கலை, நாடகம், சிற்பக்கலை, கவிதை இயற்றல், இசைக்கலை போன்ற பலவிதமான கலைகள் இருக்கின்றன. கலைகள் என்பவை என்ன? சமைப்பது, வண்டி ஓட்டுவது, தச்சுவேலை, பௌதிகம், பொருளாதாரம் போன்றவற்றைக் கற்பதிலிருந்து கலைகள் எவ்விதத்தில் வேறுபட்டிருக்கின்றன?

கலையை கற்பதன் நோக்கம் அதில் தேர்ச்சி பெறுவதற்கே அல்லாமல் வேறு எதோ லட்சியத்தை அடைவதற்காக அல்ல. கலை கற்பவருக்கு அந்தக் கலையே பிரதானம். கலைஞன்தான் கற்ற கலையை அழகுற வெளிப்படுத்தினால், அதுவே ஒரு இனிய அனுபவமாகிறது. அழகுணர்ச்சியுடன் வெளிப்படுத்துவதே அதன் முடிவும் ஆகும். சமைப்பது, வண்டி ஓட்டுவது போன்ற வேலைகளைக்கூட அழகுறச் செய்யலாமே என்று ஒருவர் ஆட்சேபிக்கலாம். உண்மை. எந்த வேலையையுமே ஒருவர் அழகுற செய்தால், அதை நாம் உயர்வாகத்தான் சொல்கிறோம். இருப்பினும், சமைப்பது என்ற செயல் எவ்வளவு கலைநயத்துடன் செய்யப் பட்டாலும், அது சாப்பிடுவது என்ற வேறொரு லட்சியத்திற்காகவே செய்யப்படுகிறது. அதே போன்று கார் ஓட்டுவது வேறு ஒரு இடத்தை அடைவதற்காகச் செயல்படும் செய்கை. ஆனால் சிற்பம், சித்திரம், இசை, நாட்டியம் போன்றவைகள், அவைகளைச் செயல்படுத்துவதில் ஏற்படும் இன்பத்தை உள்ளடக்கியிருக்கின்றன, உலக சம்பந்தமான எந்த ஆதாயத்தையும் நோக்கமாகக் கொண்டு செய்யப்படுவதல்ல. கலைகள் மேலான இன்பத்தைக் கொடுக்கும் சாதனங்களாகவும், நல்ல பொழுதுபோக்காகவும் கருதப்படுபடுகின்றன. நல்ல இசைக் கேட்கும் போதோ, நல்ல சிற்பங்களைப் பார்க்கும்போதோ நமக்கு அவைகளைச் சுவிகரித்துக் கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணம் எழாமல், நம்மை மறியச் செய்யா, நம்மை மேலும் அழைக்கச் செய்கின்றன.

இசைக் கலைக்கு ஒலி இன்றியமையாதது. ஒலியினால் ஒருவர் ஒலிவடிவங்களை உருவாக்குகிறார். ஒலியில் இரண்டு அம்சங்கள் உள்ளன. ஒன்று ஒலியை உண்டாக்கும் போது, அதனோடு இழையோடும் மொழி (வார்த்தை) அம்சம். மற்றொரு அம்சம் ஒலியின் ஏற்ற இறக்கம். வெவ்வேறு நிலை யிலிருந்து ஒலி வெளிப்படும்போது, ஒரு ஒலி மற்றதை விட ஏற்றமாக இருக்கிறது அல்லது தாழ்வாக இருக்கிறது என்று சொல்கிறோம். ஒலியின் ஏற்ற இறக்கமான பல நிலைகளைச் சுற்றிப் பின்னப்படுவதே ஒரு ஒலிச்சித்திரம்.

இசையின் முக்கியமான குணாதிசயம், அதன் நாத வடிவமைப்பிலேயே அடங்கியிருக்கிறது. சாஸ்திரீய சங்கீதத்தில் இந்த நாத வடிவின் அழகையே நாம் ரசிக்கிறோம். பஜனைப் பாட்டுக் களோ, திருமணப் பாட்டுக்களோ, வேலை சம்பந்தமான பாட்டுக் களோ, திரை இசையோ எல்லாவற்றிலும், இந்த நாத வடிவே இன்றியமையாததாக இருக்கிறது. இசையில் இந்த நாத அமைப்பைத் தவிர வேறு அங்கங்களும் இருக்கின்றன, உதாரணமாக இசையில் சொல் அம்சம். இதில் பொருள் உள்ள சொல் அம்சமும், சில சமயம் பொருளில்லாத சொல் அம்சங்களும் அடங்கியிருக்கின்றன. தில்லானாக்களில் பெரும்பாலும் பொருளில்லாத சொற்களோ அடங்கியிருக்கின்றன. ஒலியின் கால அளவும் ஒரு முக்கிய அங்கம் வகிக்கிறது. இதை இசை வரியின் சந்தங்களில் காணலாம். பலவிதமான இசைகளில் வெவ்வேறு அம்சத்திற்கு முக்கியத்துவம் தரப்படுகிறது. உதாரணமாக பஜனைகளில் வார்த்தைகளுக்கு முக்கியத்துவம் தரப்பட்டு இசையமைப்பு பின்னணிக்குச் சென்றுவிடுகிறது.

பெரும்பாலான இந்திய மொழிகளில் இசையை சங்கீதமென்று சொல்கிறார்கள். சுமார் ஆறு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பு சங்கீதம் என்ற சொல்லுக்கு வேறுவிதமான உட்பொருள் இருந்தது. காலப் போக்கில் 'ஸங்கீதம்' இசை என்ற பொருளில் குறிக்க ஆரம்பித்து விட்டோம். இசைக்கலை மேலே குறிப்பிட்டவாறு ஒரு நாத அமைப்பைக் கொண்டதாக இருக்கிறது. அந்த நாத அமைப்பு எவ்வளவு என்ற பெயரால் குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்த ஸ்வரம் என்ற பெயரிலே இருக்கிற இசையின் ஒலிப்பிரிவுகளைத் தனித்தனியாக (ஸா, ரி, க, ம என்று) பிரித்து குறிப்பிடுவதற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் இங்கு இந்தப் பெயர் பொதுவாக நாத அமைப்பை குறிப்பிடுவதற்கு பயன்படுகிறது. நாத அம்சம் என்பது ஸ்வரம் வெவ்வேறு அதாவது உயர்ந்த தாழ்ந்த நிலைகளினிடையே நிலையும் இணைப்பு. ஒரு நிலையிலிருந்து மற்ற நிலைக்குத் திரும்பிவராமல் செல்லும்பொழுது பல நிலைகள் ஒரே காலத்தில் ஸ்வரங்களாகவல்லவன. ஒரே காலத்தில் பல ஒலி நிலைகள் கேட்கப்படுவது பொதுவாக இசையில் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக ஸ்வரங்களை ஒன்றன்பின் ஒன்றாகச் செல்லும்பொழுது நாத அமைப்பு உருவாகிறது.

(melody) என்பது. ஸ்வரம் என்பது இசையில் இசை வடிவத்தையும், இசை அம்சத்தையும் குறிக்கிறது. மனிதனின் குரலும், நாதஸ்வரம், வீணை, வயலின் போன்ற வாத்தியங்களும் இசையை வெளிகொணரப் பயன்படுகின்றன.

இசையில் மற்றொரு அம்சம், ஒலிக்கப்படும் சொற்கள். அதை பதம் என்று சொல்லலாம். ஸ்வரமும் பதமும் ஒன்றைச் சார்ந்தே மற்றொன்றும் இசையில் இடம்பெறுகின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட பாட்டை ஒரு குறிப்பிட்ட இசை வடிவத்தில் பாடும் போது அதன் ஸ்வரங்களும் சொற்களும் ஒன்றிணைந்து இசைப் பாடலாக வெளிவருகின்றது. நம்முடைய பேச்சிலும் இந்த இரண்டு அம்சங்கள் இருக்கின்றன. ஒன்று நாம் பேசும் வார்த்தைகள் மற்றது ஒலியின் ஏற்ற இறக்கங்கள். குரலை உயர்த்தி இறக்கி வார்த்தைகளில் உள்ள பொருள்களுக்கு செறிவூட்டுகிறோம். உதாரணமாக, கேள்விகளை கேட்கும்போது கேள்வியின் முடிவுப் பகுதியில் குரலின் ஒலிநிலையை உயர்த்துகிறோம். பாட்டுகளில் பொதுவாக அர்த்தமுள்ள பதங்களே பயன்படுகின்றன.

பதமும் ஸ்வரமும் பிரிக்கமுடியாத அம்சங்கள் என்றால் வாத்திய இசையில் பதங்கள் எங்கே இருக்கின்றன என்ற ஐயம் எழலாம். வாத்திய இசையின் ஒலியிலும் பதங்களைக் காணலாம். உதாரணமாக வீணையில் தந்தியை மீட்டும்போது ஏற்படும் ஒலி மொழியின் மெய்யெழுத்தாக வெளிப்படுகிறது. இரண்டு மீட்டுக்களின் இடையே வரும் ஒலிகள் உயிரெழுத்துக்களாகத் திகழ்கின்றன. வாத்தியம் வாசிக்கப்படும்போது பாடல்களின் வார்த்தைகள் மனதில் (நினைவில்) கொண்டு, அவைகளில் உள்ள மெய்யெழுத்துக்களுக்கு வீணையில் மீட்டியும், வயலினில் வில்லை மாற்றிப் போட்டும், வாயால் பாடும்போது உண்டாகும் உணர்வை ஏற்படுத்திவிடுகிறோம். தென்னக இசையில் பரம்பரையாக வாயில் என்ன பாடுகிறோமோ அதையேதான் வாத்தியத்திலும் வாசிக்கும் வழக்கம் இருந்து வருகிறது. இசையில் பெரும்பாலும் அர்த்தமுள்ள சொற்கள், பத்தியை பிரதானமாகக் கொண்டு நாம் வணங்கும் பல கடவுளரின் மேல் புகழ்ந்துப் போற்றிப் புனையப்பட்டு இடம் பெறுகின்றன. இதை சாகித்யம் என்று சொல்லுகிறோம். ஆனால் ஆலாபனையிலும், தில்லாநாக்களிலும் 'தானோம்', 'தனை', 'ததரி' போன்ற பொருளற்ற பிரயோகங்களும் இடம் பெறுகின்றன. நம் இசையில் தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம் போன்ற தென்னிந்திய மொழிகளிலோ சமஸ்கிருதத்திலோ அர்த்தம் உள்ள சாகித்யம் புனைப்பெற்று இசைக்கப்படுகிறது. இசையின் அம்சத்தை தாது என்றும், பதம் அம்சத்தை மாது என்றும் கூடவும் வழக்கம் இருக்கிறது.

மூன்றாவது அம்சமாக இசையில், ஒலியின் கால அளவுப் பற்றி சொல்லப்படுகிறது. ஒலியும் மற்ற செய்கைகளைப்போல காலத்தில் இடம் பெறுகிறது. பாடல்களின் தாதுவில் அதாவது இசைவரியில் குறிப்பிட்ட கால அளவைக் கொண்ட துடிப்புகள் இடம் பெறுகின்றன. இந்த ஒழுங்கான கால அளவின் வெளிப்பாடு இசையில் லயம் அல்லது சந்தம் என்று சொல்லப்படுகிறது. இந்திய இசையில் இந்த லய ஒழுக்கின் அளவை முறைப்படுத்தி, கட்டப்படுத்த ஒரு சாதனம் இருக்கிறது. இதுவே தாளம் என்பது. தாளம் என்பது பாடும் போது குறிப்பிட்ட ஒழுங்கான காலக் குறிப்புகளை உருவாக்கும் கைகளின் சில செய்கைகளினால் பாட்டின் வேகம் அதிகப்படாமலோ குறையாமலோ இருக்கச் செய்கிறது. ஆலாபனை போன்றவைகளில் ஒரு குறிப்பிட்ட லயமோ சந்தமோ காணப்படாது, மேலும் இவைகளுடன் தாளம் உபயோகப்படுத்துவதில்லை. இசையின் எல்லா உருவகங்களிலும் நிரந்தரமான அம்சமாக இல்லாவிட்டாலும், தாளம் நமது தென்னக இசையில் ஒரு இன்றியமையாத அம்சமாக இருக்கிறது. தாளம் இசையின் லய ஒழுக்கத்தை முறைப்படுத்துவதோடு அல்லாமல் சிறியதும் பெரியதுமான காலப் பகுதிகளாக உருவாக்கி, ஒரு இசை பாடலின் காலத்தை அளப்பதற்கு பயன்படுகிறது. சாதாரணமாக ஒரு நிர்ணயிக்கப்பட்ட காலப் பகுதியை அளவாகக் கொண்டு அதையே திரும்ப திரும்பப் பாட்டின் முடிவு வரை செய்வதே காலச்சுற்று (time cycle) என சொல்லலாம். ஒரு முழுப்பாட்டும் அதன் பகுதிகளும் இத்தனை காலச் சுற்றுக்கள் அல்லது ஆவர்த்தங்களாக அளக்கப்படுகின்றன. மேலும் தாளத்தின் இந்த காலச் சுற்றுக்களே இசைவடிவங்கள் பின்னப்படுவதற்குக் காலப்பின்னணியாக திகழ்கின்றன.

பாடம்-2

இசைப் பயிலுவதில் இரண்டு அம்சங்கள் உள்ளன. ஒன்று இசையைக் கற்று அதை இசைக்கத் தகுதிபெறுவது. மற்றொன்று இசைக்கப்பட்ட சங்கீதத்தைப் பற்றிய அறிவு. முதலாவதாகச் செய்யப்படுவதை செயல்முறை (practical) அம்சமாகவும், இரண்டாவதாகச் செய்வதை அதன் இயல் (theory) அம்சமாகவும் கொள்ளலாம். பொதுவாக பெளதிகம், ரசாயனம் போன்ற அறிவியல் துறைகளில் நாம் கற்றறிந்த இயல் அறிவினை செயல்முறை (practical) மூலம் காட்டுவதுபோலல்லாமல், சங்கீதத்தில் செயல்முறைதான் முதன்மையானது. அதுவே கலை. இயல் (theory) என்பது அக்கலையை அதாவது இசையை மொழியின் வாயிலாக விவரிப்பது. இசை ஒரு குருவின் மூலம் நேரடியாகக் கற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. அதன் இயல், அதைப்பற்றி மொழியின் மூலமாக விவரிக்கச் செய்யப்படும் ஒரு முயற்சியே. ஆகையால் ஒருபோதும் சங்கீதத்தைப் பற்றிய இயல், அதன் செயல் முறைக்கு மாற்றுப் பொருள் (substitute) ஆக முடியாது. கலையை (செயல்முறையை) கற்றுக் கொள்ளாமல் அதன் இயலைப் பற்றிப் புரிந்து கொள்வது கடினம். ஆகையால் இசையின் இயலைக் கற்றுக் கொள்வதற்கு முன் சங்கீதத்தை முறையாகப் பாடுவதற்குத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியது மிகவும் அவசியம். ஆனால் சங்கீதம் பாடுவதற்கு இயல் தெரிந்திருக்கவேண்டும் என்பது அவசியம். இல்லை. அதை நேரடியாகக் குரு மூலம்தான் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும்.

மேற் குறிப்பிட்டபடி இசை இயல் என்பது சங்கீதத்தை மொழியின் மூலமாக விவரிப்பது. சங்கீதத்தைப் பற்றி பேசுவதே அதன் இயல் எனலாம். சங்கீதத்தைப் பற்றி பேசும்போது அதில் அடங்கியிருக்கும் சில செயல்களைக் குறிக்க சில புதுக்கலைச் சொற்களையும், புது சொற்றொடர்களையும் உருவாக்க வேண்டியதாகிறது. இசை என்ற சொல்லே அக்கலையை மற்ற கலைகளிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டும், ஒரு கலைச் சொல்லாகிறது. மேலும் இக்கலையின் உயிர்நாடி ஓர் ஒலிவடிவில்தான் இருக்கிறது என்பதை இச்சொல் எடுத்துக் காட்டுகிறது. படிப்படியாக இசையை வெவ்வேறு அம்சங்களாகப் பகுத்தாராயும் போது, அவைகளைக் குறிக்கப் புதிய சொற்களை உருவாக்குகின்றோம். ஸ்வரம், தாளம், பதம் முதலிய சொற்கள் சங்கீதத்தின் பொதுவான அம்சங்களை அடையாளம் காட்டுகின்றன. இவை

சங்கீதத்தின் எல்லா அம்சங்களையும் பற்றிய விவரங்களையும் இம்முன்று தலைப்புகளின் கீழ் கொணரப் படுத்து விடலாம். உதாரணமாக ஸ்வரம் என்னும் அம்சத்தைக் கீழ்க்கண்டவற்றைக் கருத்து, ராகங்களை வகைப்படுத்துகின்ற சங்கீதங்கள், காமங்கள், முதலியவற்றை எடுத்துக் கொள்ளலாம். பதம் என்ற தலைப்பின் கீழ் ப்ராஸம், யாப்பிலக்கணம், கருத்துக்களும், யாக்கம், பாட்டின் பொருள், போன்ற விவரங்களைக் கொள்ளலாம். தாளம் என்ற தலைப்பின் கீழ் பலவகையான தாளங்கள், தாளத்தின் பகுதிகளான க்ரியை, அங்கம் முதலியவைப் பற்றிய விவரங்களைச் சேர்க்கலாம். இசையில் உள்ள வர்ணம், பதம் போன்ற பல உருவகைகளைப்பற்றி விவரிக்கும்போது ஸ்வரம், தாளம், பதம் என்ற எல்லா அம்சங்களும் வந்துவிடுவனவாய் போலும் இயலில், இசைப்பாடல்களை இயற்றிவர்களின் உருவகைகளைப் பற்றியும், அவர்களுடைய தனித்தன்மை மற்றும் சரித்திரமும் படிக்கிறோம். இவை தவிர இசையைப் பற்றிய பன்மையான ஆசிரியர்களின் நூல்களின் உதவியுடன் ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சியும் செய்யப்படுகிறது. இசைக் கருவிகளைப் பற்றியும் முறைமுறையின் அறிந்து கொள்ளப்படுகிறது. இவ்வாறு மேற் சொன்ன அம்சங்கள் இயலின் பிரிவின் கீழே கொண்டுவரப் படுகின்றன.

தாது பாடத்திட்டத்தில் நாம் முதலில் தற்கால இசையைப் புகுத்து ஆழ்ந்த முறைப்படுத்தப்பட்ட சில அடிப்படைக் கருத்துக்கள் (concepts) பற்றி அறிகிறோம். இதில் ஸ்வரம், தாளம், பதம், ராகம், ராகங்களின் வகை, ஸ்வரங்கள், பலவகையான தாளங்கள், தாளங்களின் மூலக் கூறு, பாட்டு இயற்றும் போது சொற்களை பயன்படுத்துவதில் உள்ள சட்ட திட்டங்கள், சொற்களின் மூலக்கூறு அம்சம் முதலியவைகளைப் பற்றி அறியவிருக்கிறோம். இசையின் வெவ்வேறு வடிவங்களில் காணப்படும் சொற்களை விவரிக்கும் கலைச் சொற்களைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்வோம். முதலில் ஸ்வரம் வடிவத்தில் உள்ள சொற்களைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்வோம்.

ஸ்வர அம்சத்தின் நாம் ஒலிவடிவம் அல்லது தாதுபக்சுத்தில் உள்ள கருத்துக்களை அறிந்து கொள்ள முயலுவோம். தாது பக்சுத்தில் பல சொற்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவைகள் எதை குறிக்கின்றன என்றும், அவைகளுடைய உட்கருத்து என்ன என்பதையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். நாம் இங்கு எடுத்துக் கொள்ளப் போகும் சொற்கள்— நாதம், ஸ்தாயி, ஸ்வரம் ஸ்வரஸ்தானம், ச்ருதி, வாதி, ஸம்வாதி, விவாதி, அனுவாதி முதலியன.

நாதம்

இசைக்கு அடிப்படை தேவையானது ஒலி, இதைக் குறிப்பிடவே ஒரு கலைச்சொல் தேவைப்படுகிறது. நாதம் என்பது ஒரு சமஸ்கிருத சொல். சங்கீதத்தின் ஒலிக்கு நாதம் என்ற பெயரே பயன்படுத்தப்படுகிறது. சமஸ்கிருதத்தில் சப்தம், த்வனி என்ற வார்த்தைகளும் தமிழில் ஒலி, ஒசை என்ற சொற்களில் அடங்கியுள்ளன. நாதம் என்ற சொல்லுக்குப் பொதுவாக சப்தம், ஒலி என்ற பொருள்கள் இருந்தாலும், அச்சொல்லுக்கு சங்கீத சம்பந்தமான ஒலி என்பதே வரையறுக்கப்பட்ட பொருள். பேசும் போது ஏற்படும் ஒலியும் பாடும்போது ஏற்படும் ஒலியும் அடிப்படையில் ஒன்றாக இருப்பினும், பாடவேண்டும் என்ற ஆவலுடன் எழுப்பப்படும் ஒலி நாதம் என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இவ்விதத்தில் பாடும்போது எழுப்பப்படும் ஒலி பேசும் போது எழுப்பப்படும் ஒலியிலிருந்து வேறுபடுகிறது. நாதம் என்பது சுவரங்களாக வெளிவருவதற்கு முன்பு உள்ள பாகுபடுத்தப்படாத ஒலி என்று சொல்லலாம். அதாவது சங்கீதமாக வெளிப்படுமுன் உள்ள உருவமற்ற இசை எண்ணம் (abstract musical idea) என்று சொல்லலாம். இந்த எண்ணம் மனித உடலில் உருவாகி வெளிவரும் போது முழுமையாக்கப்பட்டு, வாயினாலும் வாத்தியங்களாலும் இசைக்கப்படுகின்றது. வாய்ப்பாட்டு, வாத்திய இசை, இரண்டிற்கும் ஆதாரமானது நாதமே. மனிதக்குரலும், வாத்தியங்களும் அதை வெளிப்படுத்த உதவும் கருவிகளே. யோகிகள் தியானம் செய்யும் போது ஒரு நாதம் கேட்கப்படும். அதை, அநாஹத நாதம் என்றும் முதன்மையான சரித்திரங்கள் சொல்கின்றன. அதற்கு மாறாக, மனிதனால் உண்டாக்கப்பட்ட சங்கீதத்தின் அடிப்படையான நாதத்தை ஆஹதநாதம் என்றும் சொல்கிறார்கள்.

பண்டைக்கால இந்திய சிந்தனையாளர்கள் நாதத்தை உண்டாக்கும் விதத்தைப்பற்றி விவரித்திருக்கிறார்கள். மனிதனுக்கு முதலில் பாட வேண்டும் என்ற ஆவல் உண்டாகிறது. இந்த ஆவல் முதலில் ஆத்மாவில் எழுகிறது. ஆத்மா மனதைத் தூண்டிவிட, மனது ப்ரம்மக்ரந்தி (நாபியின் பின்னே உடலினுள் இருக்கும் பிரதேசம்) யிலிருக்கும் அக்னியைத் தூண்டிவிட, அக்னி காற்றுடன் இணைந்து, நாபியின் வழியாக ஹருதயம், தொண்டை, சிரஸ் முதலிய பிரதேசங்களின் வழியாகச் சென்று கடைசியாக வாய்வழியாக ஒலியாக வெளிப்படுகிறது. இந்த செயலை சுருக்கமாக அக்னிக்கும் காற்றுக்குமுள்ள சேர்க்கை என்று சொல்கிறார்கள். அதாவது மனித உடலில் காற்றும் நெருப்பும் சேருவதால் ஏற்படும் விளைவு என்று சொல்கிறார்கள்.

பௌதிக சாஸ்திரத்தில் மனித உடலில் ஒலி உண்டாவதைப் பற்றி வேறுவிதமாக கூறப்பட்டிருக்கிறது. அதாவது காற்றானது அதிரும் குரல்நாண்களில் (vocal chords) மோதுவதனால் ஏற்படுகிறது.

இது தவிர, இசைக்கருவிகளிலிருந்து உண்டாகும் ஒலியின் தன்மைப் பற்றி சொல்லும்போது "இந்த வீணையின் நாதம் நன்றாக இருக்கிறது" "அந்த தம்புராவின் நாதம் நன்றாக இருக்கிறது" என்று சொல்லுகிறோம். இவ்வாறு நாதம் என்பது முக்கியமாக சாதாரண ஒலியிலிருந்து பாகுபடுத்தப்படாத இசையின் ஒலிவரையில் பல பொருள்களைத் தெரிவிக்கிறது. ஒரு முகப்படுத்தப்பட்ட இசைப் பயிற்சியை நாத-உபாஸனை (நாத வழிபாடு) செய்வதாகச் சொல்வது இந்திய மரபு. மேலும் நாதத்தையே முழுமுதற் பொருளாக் பாவித்து நாதப்ரம்மம் என்றும் வழங்குகிறார்கள்.

இவ்வாறு ஆன்மீக சம்பந்தமான பொருள்களை உணர்த்து வதாக இருந்தாலும் நாதம் என்ற சொல்லை நாம் இசைக்கு அடிப்படை யான ஒலி என்று எடுத்துக் கொண்டால் போதுமானது.

ஸ்தாயி

இசைச் சம்பந்தமான சொற்களில் நாம் அடுத்ததாக (ஸ்தாயி) என்ற சொல்லுக்கு வருகிறோம். மேலே கூறியபடி நாதம் என்ற சொல் பொதுவாக இசைக்கு அடிப்படையான ஒலியைப்பற்றிக் குறிக்கிறது. இசையின் அமைப்பை அறிந்து கொள்வதற்கு நாதம் என்ற ஒரே சொல் போதாது. நமக்கு மேலும் சொற்கள் தேவை. அதனால் இசையில் பயன்படும் நாதத்தின் விஸ்தரிப்புகளை நாம் நிர்ணயிக்கவேண்டும். இந்தப் பார்ப்பினை வெவ்வேறு ஒலிப்பகுதிகளாகப் பிரிக்கின்றோம். வெவ்வேறு பகுதிகளில் கேட்கப்படும் ஒலிகளில் வேறுபாடு இருப்பினும் அவை கூலில் சில ஒற்றுமைகளும் உணரப்படுகின்றன. இசைவடிவங்களை மருவாக்குவதற்குச் சாதாரணமாக மூன்று ஒலிப் பகுதிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த ஒலிப்பகுதிகளை ஸ்தாயி என்று கூறலாம். மந்த்ரம், மத்யமம், தாரம் என்பது இந்த ஸ்தாயிகளின் பெயர்கள்.

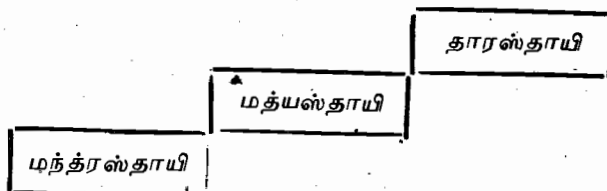
இம்மூன்று ஸ்தாயிகளில் ஒலிக்கப்படும் நாதத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட சம்பந்தம் நிலவுகிறது. ஒரு ஸ்தாயியில் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் கேட்கப்படும் ஒலியைப் போல அதற்கடுத்த ஸ்தாயியில், அதே இடத்தில் இரண்டு மடங்கு ஒலி அளவு கொண்ட ஒரு ஒலி கேட்கப்படுகின்றது. ஆதலால் நாத விஸ்தரிப்பில் நூற்றந்த நிலையில் த்வனிக்கும் ஒரு ஒலியிலிருந்து மேலே உள்ள ஒலிகளைக் கடந்து செல்லும்போது முதலில் தொடங்கிய ஒலியை விட இரண்டு மடங்கு ஒலி அளவு கொண்ட ஒரு த்வனியை எந்தவிதமின்றோம். இது இரண்டு மடங்காக இருப்பினும் ஒரே மாதிரியாகத் தோன்றுகிறது. இவைகள் ஒரே மாதிரியாக ஒலிப்பதற்குக் காரணம் கூற இயலாவிடினும் இந்த ஒற்றுமையே

சங்கீதத்தில் ஒளிகளுக்கிடையே நிலவும் அடிப்படை யான ஒரு உறவை நிலைநாட்டுகிறது. இசையில் பலவித ஒளிகள் கேட்கப் படுகின்றன. இவைகளில் சில மற்றவற்றை விட உயர்ந்தும், சில மற்றதைவிட தாழ்ந்தும் ஒலிக்கின்றன. ஆனால் ஒரு ஒலிக்கும் அதைவிட இரட்டிப்பு அளவுகொண்ட மற்றொரு ஒலிக்கும் இடையே உள்ள உறவே அடிப்படையானது. இவ்வொளிகள் வெவ்வேறு நிலைகளிலிருந்து த்வனித்தாலும் ஒன்று போல் தோன்றுகின்றன. இந்த அடிப்படை உறவே நாதத்தை ஸ்தாயிகள் என்ற மூன்று பகுதிகளாகப் பிரிப்பதற்கு அடித்தளமாக இருக்கிறது. நாதத்தின் விஸ்தரிப்பை மூன்றுக்கும் மேற்பட்ட ஸ்தாயிகளில் வகுப்பதற்கு வசதியிருந்தும் பொதுவாக நம் மரபில் இசையின் விஸ்தரிப்பு மூன்று ஸ்தாயிகளில் அடங்கிவிடுகிறது.

ஆகையால் மந்த்ர ஸ்தாயியில் உள்ள ஒவ்வொரு ஒலிக்கும் மத்ய ஸ்தாயியில் இரண்டு மடங்கு அளவு கொண்ட ஒரு ஒலி இருக்கின்றது. அதே போல மத்ய ஸ்தாயியில் உள்ள ஒவ்வொரு ஒலிக்கும் தாரஸ்தாயியில் அதைப் போல இரண்டு மடங்கு அளவுள்ள ஒலி இருக்கிறது.

நடைமுறையில் இப்போது ஸ்தாயி என்ற சொல் வழக்கத் திலிருப்பினும் சம்பிரதாயமாக ஸ்தானம் என்ற சொல்லே லக்ஷண நிரந்தங்களில் கையாளப்படுகிறது. ஸ்தானம் என்றால் 'இடம்' என்று பொருள்: மந்த்ரம், மத்யமம், தாரம் என்ற நாதத்தின் மூன்று வகைகள் மனித உடலில் இதயம் (ஹ்ருத்), தொண்டை (கண்டம்), மற்றும் தலை (மூர்தா-மூக்கிற்கு பின்னால் உள்ள பகுதி) ஆகிய மூன்று இடங்களிலிருந்து எழுகின்றன என்று கூறப் படுகிறது.

இசையின் விஸ்தரிப்பு மூன்று ஸ்தாயிகளுக்குள்ளேயே அடங்கி விடுகிறது என்று மேலே குறிப்பிட்டிருப்பினும் சில நேரங்களில் ஆலாபனை போன்ற மனோதர்ம இசை வகைகளில் தாரஸ் தாயிக்கு மேலே உள்ள ஸ்தாயியிலும் மந்த்ர ஸ்தாயிக்குக் கீழே உள்ள ஸ்தாயியிலும் சஞ்சரிப்புகள் காணப்படுகின்றன. தாரஸ் தாயிக்கு மேலே உள்ள ஆதிதார ஸ்தாயி என்றும் மந்த்ர ஸ்தாயி யிக்குக் கீழே உள்ள ஸ்தாயி அனுமந்த்ர ஸ்தாயி என்றும் கூறப் படுகிறது.

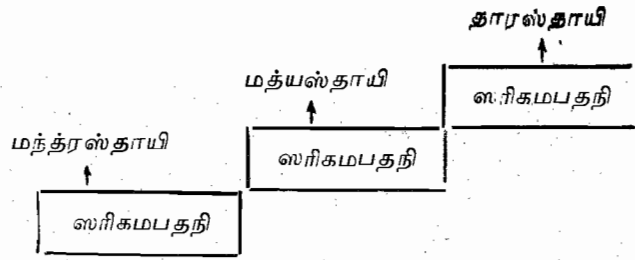


ஸ்வரம்

பொதுவாக இசையில் ஒலியைக் குறிக்கும் 'நாதம்' என்ற சொல்லை அடுத்து இசையின் ஒலிப்பரப்பின் (range) பகுதிகளைக் குறிக்கும் 'ஸ்தாயி' என்ற சொல்லை அடுத்து நாம் மேலும் கூடுதலான ஒலிப்பிரிவைக் குறிக்கும் ஸ்வரம் என்ற சொல்லை அணுகுகிறோம். ஒரு இசை வடிவின் மிகச் சிறிய பிரிவுகள் ஸ்வரங்கள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. இதையே ஸ்வரங்களின் சேர்ப்புகையினால் இசை வடிவங்கள் உண்டாகின்றன என்று கூறலாம். அவ்வாறு ஸ்வரங்களை ஸ்தாயியின் சிறிய பகுதிகள் என்று சொல்லலாம். ஸ்வரங்கள் இசைக் கட்டிடத்தின் செங்கல்களாகத் திகழும் மிகச் சிறிய பகுதிகளாகும்.

ஒரு இசை வரியை ஒலி நிலைகளாக (pitch) அல்லது ஒலி அசைவுகளாகப் பிரிக்கலாம். ஆதலால் ஸ்வரம் என்பதை ஒரு ஒலி நிலை (pitch) என்றும் ஒரு ஒலிப்பகுதி (tonal range) என்றும் கருதலாம். ஒரு இசைவடிவத்தில் இடம் பெறும் ஸ்வரங்களின் எண்ணிக்கை ஒரு ஸ்தாயியைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லப் படுகிறது. ஒரு ஸ்தாயியில் ஏழு ஸ்வரங்கள் இருக்கின்றன. இந்த ஏழு ஸ்வரங்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் பெயர்கள் அவைகளின் ஒலி நிலைகளை ஏறு வரிசையில் குறிப்பிடுகின்றன. இந்த ஸ்வரங்களின் பெயர்கள் — ஷட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம், மத்யமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம். இவைகளில் ஷட்ஜம் ஒரு ஸ்தாயியிலுள்ள முதல் ஸ்வரத்தின் பெயர். தமிழ் மரபில் இந்த ஸ்வரங்களின் பெயர்கள் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் ஆகியவை. ஸ்வரங்களின் எண்ணிக்கை ஏழு என்பது ஒரு ஸ்தாயிப் பொறுத்த வரை சொல்லப்பட்டது. ஆனால் இசையின் முழுமையான விஸ்தரிப்பை நோக்கங்கால் மூன்று ஸ்தாயிகளையும் சேர்த்து மொத்தம் 21 ஸ்வரங்கள் இருக்கின்றன. இருப்பினும் 21 ஸ்வரங்களுக்கும் வெவ்வேறு பெயர்கள் கொடுக்கப்படவில்லை. ஒவ்வொரு ஸ்தாயியிலும் உள்ள ஸ்வரங்களுக்கும் ஷட்ஜம், ரிஷபம் என்ற பெயர்களே கொடுக்கப் பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் அந்த ஸ்வரங்களுக்கு முன்னால் அவை இருக்கும் ஸ்தாயியின் பெயரை இடைச் சொல்லாக (prefix) கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. உதாரணமாக, தார ஸ்தாயியில் உள்ள ஸ்வரங்களுக்குத் தாரஸ்தாயி ஷட்ஜம், தாரஸ்தாயி ரிஷபம், தாரஸ்தாயி காந்தாரம் எனவும் மந்த்ரஸ்தாயியில் உள்ள ஸ்வரங்களுக்கு மந்த்ரஸ்தாயி நிஷாதம், மந்த்ரஸ்தாயி தைவதம் என்றும் பெயரிடுகின்றோம். பொதுவாக மத்திய ஸ்தாயியில் உள்ள ஸ்வரங்களுக்கு முன்பாக அந்த ஸ்தாயியின் பெயரை அடைச் சொல்லாக சேர்ப்பதில்லை.

ஏழு ஸ்வரங்களை 'ஸரிகமபதநி' என்றும் சுருக்கமாகச் சொல்கிறோம்.



இந்த 'ஸரிகமபதநி' என்ற சொற்கள் பாடும்பொழுதும் உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றன.

ஸ்வரங்களின் ஒலி அளவு எப்போதும் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதில்லை. இவைகளில் வேறுபாடு இருப்பதால் இசையில் விதவிதமான இசைவடிவங்கள் உருவாக ஒரு காரணமாகிறது. ஒரு ஸ்வரத்தில் உள்ள ஒலி அளவு வேறுபாடுகளை ஸ்வரஸ்தானம் என்ற அடிப்படையில் விவரிக்கின்றோம். இந்த ஸ்வரஸ்தானம் என்ற பதத்தை அடுத்தபடியாகப் பார்ப்போம்.

ஸ்வர ஸ்தானம்

மேலே குறிப்பிட்டுள்ளபடி ஸ்வரம் என்பது ஒரு ஒலிப்பகுதியாகவும், ஒலி நிலையாகவும் கருதப்படுகிறது. இந்த நிலையான ரூபமே ஒரு ஸ்வரத்தை அடையாளம் காட்டுவதற்கு ஒரு ஆதாரமாக இருக்கிறது. இந்த நிலைகளே ஸ்வரத்தின் ஸ்வர ஸ்தானங்கள் என்று கூறப்பட்டிருக்கின்றன.

ஏழு ஸ்வரங்களில் ஷட்ஜம், பஞ்சமத்தைத் தவிர மீதமுள்ள ஐந்து ஸ்வரங்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும், ஒன்றிற்கும் மேற்பட்ட நிலைகள் உள்ளன. இந்த 'ரிகமபதநி' என்ற ஐந்து ஸ்வரங்களில் நிலைகள் அல்லது ஸ்வர ஸ்தானங்களின் மொத்த எண்ணிக்கை பத்து. இத்துடன் ஷட்ஜம் பஞ்சம ஸ்வரஸ்தானங்கள் இரண்டையும் கூட்டினால் மொத்தம் பன்னிரண்டு ஆகிறது.

இந்த 12 ஸ்வர ஸ்தானங்களில் முதலாவதும் எட்டாவதும் முறையே ஷட்ஜத்திற்கும் பஞ்சமத்திற்கும் உரியன. இரண்டாவது ஸ்வரஸ்தானம் ரிஷபத்திற்குரியது. மூன்றாவதும் நான்காவதும் ரிஷபத்திற்கோ, காந்தாரத்திற்கோ அடிப்படையாக இருக்கலாம். ஐந்தாவது ஸ்வர ஸ்தானம் காந்தாரத்திற்குரியது. ஆறாவது ஸ்தானமும் ஏழாவது ஸ்தானமும் மத்யமத்தின் வகைகளுக்கு ஆதாரமாக உள்ளன. ஒன்பதாவது ஸ்தானம் தைவதத்தினுடையது. பத்தாவதும் பதினொன்றும் தைவதத்திற்கோ நிஷாதத்திற்கோ ஆதாரமாக உள்ளன. பன்னிரண்டாவது கடைசி ஸ்வர ஸ்தானம் நிஷாதத்தினுடையது.

ஸ்வர ஸ்தானம்
எண்

ஸ்வரம்

1	ஷட்ஜம்
2	ரிஷபம்
3	ரிஷபம் அல்லது காந்தாரம்
4	
5	காந்தாரம்
6	மத்யம்மம்
7	மத்யம்மம்
8	பஞ்சமம்
9	தைவதம்
10	தைவதம் அல்லது நிஷாதம்
11	
12	நிஷாதம்

இந்த ஸ்வரஸ்தானங்களுக்குப் பெயர்களும் இடப்பட்டிருக்கின்றன. இவைகளைக் கீழே காணலாம். ரி, க ஆகிய சொற்களின் உயிரெழுத்துக்களை மாற்றியும் இந்த ஸ்வரஸ்தானங்களுக்குப் வேறு பெயர்கள் இடப்பட்டிருக்கின்றன.

ஸ்வரஸ்தானங்கள்

எண்	பெயர்	
1	ஷட்ஜம்	ஸ
2	சுத்தரிஷபம்	ர
3	{ சதுஸ்ருதிரிஷபம் சுத்தகாந்தாரம்	ரி க
4	{ ஷட்ச்ருதிரிஷபம் ஸாதாரண காந்தாரம்	ரு கி
5	அந்தர காந்தாரம்	கு
6	சுத்தமத்யம்மம்	ம
7	ப்ரதிமத்யம்மம்	மி
8	பஞ்சமம்	ப
9	சுத்ததைவதம்	த
10	{ சதுஸ்ருதிதைவதம் சுத்த நிஷாதம்	தி ந
11	{ ஷட்ச்ருதிதைவதம் கைசிகிநிஷாதம்	து நி
12	காகலிநிஷாதம்	நு

இங்கு கவனிக்க வேண்டியது என்னவென்றால் பாடும்பொழுது ஸரிகம்பதநி என்ற சொற்களையே பயன்படுத்த வேண்டும்-ரு, கு, மி என்று பாடக்கூடாது. மேலே காணப்படும் பட்டியலில் 3, 4, 10 மற்றும் 11வது எண் ஸ்வர ஸ்தானங்கள் ஒவ்வொன்றும் இரண்டு ஸ்வரங்களுக்கு ஆதாரமாக உள்ளன. உதாரணமாக 3வது ஸ்வரஸ்தானம் காந்தார ஸ்வரத்தின் ஆதாரமாக அமைந்தால், அதை சுத்த காந்தாரம் என்றும், அதே ஸ்வரஸ்தானம் ரிஷபஸ்வரத்தின் அடிப்படையாக அமைந்தால் அது சதுச்சுருதி ரிஷபம் என்றும் அழைக்கப்பெறும்.

பொதுவாக இசையில் ஸ்வரங்களின் ஒலி நிலைகள் அல்லது நிற்கும் இடங்கள் பன்னிரண்டுக்கும் மிக அதிகமானவை. ஆதலால் ஸ்வரஸ்தானங்களும் கணக்கற்றவை. ஆனால் எளிதில் புரிந்து கொள்வதற்காக ஸ்வரஸ்தானங்களின் எண்ணிக்கை பன்னிரண்டாக நிர்ணயிக்கப் பட்டிருக்கிறது. அதனால் ஒவ்வொரு ஸ்வர ஸ்தானமும் அதைச் சுற்றியுள்ள பல நிலைகளை மற்றும் நிற்கும் இடங்களை குறிக்கின்றது. ஆகையால் ஸ்வர ஸ்தானங்கள் ஸ்வரங்களை அடைய யாளம் காட்டப் பயன்படுத்தப்படும் ஒலி நிலையங்கள். தற்போது வழக்கத்தில் ஒரு ஸ்வரத்தை அதன் ஸ்வரஸ்தானத்தின் பெயராலேயே அழைக்கின்றோம். உதாரணமாக, ஒரு ராகத்தில் காந்தாரத்தின் ஸ்வரஸ்தானம் அந்தர காந்தாரமாக இருந்தால் அந்தஸ்வரமே அந்தர காந்தாரம் என அழைக்கப் பெறுகிறது. ஆனால் நுட்பமாகப் பார்த்தால், ஷட்ஜம், ரிஷபம் முதலியனவே ஸ்வரங்களின் பெயர்கள். சுத்தரிஷபம், சதுச்சுருதிரிஷபம் முதலியவை ஸ்வரஸ்தானங்களாகும்.

ச்சுருதி

எப்படி ஸ்வரஸ்தானம் என்பது ஸ்வர வகைகளை அடையாளம் கண்டு கொள்ள ஒரு அடிப்படைக் கருத்தாக இருக்கிறதோ, அதே போல ச்ருதி என்ற சொல் ஸ்வர ஸ்தானங்களை நிர்ணயிக்கப் பயன்படுகிறது. ஸ்வர ஸ்தானங்களின் அடிப்படையில் எவ்வாறு ஸ்வர வகைகள் வேறுபடுத்தப்படுகின்றனவோ அதே போல ச்ருதி, ஸ்வர ஸ்தானங்களின் நடுவேயுள்ள இடைவெளியைக் கணக்கிடும் அளவுகோலாகப் பயன்படுகிறது. அதாவது ச்ருதி ஸ்வரங்களின் ஒலிப் பிரிவுகளை அளக்கிறது.

ஸ்வர ஸ்தானங்களின் நடுவேயுள்ள பெரிய இடைவெளியை அளக்கப்பயன்படுத்தப்படும் ஒரு சிறிய இடைவெளி 'ச்சுருதி'யாகும். எப்படி ஒரு குறிப்பிட்ட நீள அளவால் (உதாரணமாக 'மீட்டர்') அதைவிட நீளமுள்ள துணிகளை நம்மால் அளக்க முடிகிறதோ, அதே போல ச்ருதி அளவால் நாம் பெரிய ஒலி இடைவெளிகளை 'த்விச்சுருதி' என்றும் 'சதுச்சுருதி' என்றும் 'ஷட்ச்சுருதி'

என்றும் அளக்கின்றோம். ஆனால் மீட்டர், மைல் என்ற அளவுகளைப் போல ச்ருதி என்பது துல்லியமான, நன்கு வரையறுக்கப்பட்ட அளவிலிடை. அது ஒரு தேக்கரண்டி சர்க்கரை அல்லது ஒரு 'சாண்டி' போன்ற தோராயமான அளவு. ஒரு ஒலி மற்ற ஒலியைவிட மயர்ந்ததாகவோ தாழ்ந்ததாகவோ இருக்கின்றது என்பதைப் பொதுவாகத் தேர்ச்சியடைந்த பாடகனால் நிர்ணயிக்கப்படும் மிகச் சிறிய ஒலி இடைவெளிதான் ச்ருதி. இதிலிருந்தே நாம் ச்ருதி என்பது ஒரு தோராயமான அளவு என்பதை அறிவிக்கின்றோம். இது இராகங்களில் உள்ள ஸ்வரங்களை வகைப்படுத்தப் பயன்படும் பாடகனின் அளவுகோல். இது பௌதிகத்திலுள்ள 'நிலை', 'ஸேவர்ட்' போன்ற அளவுகளிலிருந்து வேறுபட்டது.

ச்சுருதி அளவின் அடிப்படையில்தான் நாம் தோடி இராகத்தின் ரிஷபத்தின் இடைவெளியை இரண்டு ச்ருதி என்று கூறி, அதை மைய ராகத்திலுள்ள நான்கு ச்ருதி ரிஷபத்திலிருந்து வேறுபடுத்துகின்றோம். அதனால்தான், நாம் மூன்றாவது ஸ்வர ஸ்தானத்தை 'சதுச்சுருதி ரிஷபம்' என்று அழைக்கிறோம். ஏனெனில் இந்த ஸ்வர ஸ்தானத்திற்கும் ஷட்ஜத்திற்கும் இடையே நான்கு ச்ருதிகள் உள்ளன. (ஸம்ஸ்கிருதத்தில் 'சது' என்ற சொல்லிற்கு நான்கு என்று பொருள்). அதே போல நான்காவது ஸ்வரஸ்தானம் ஷட்ஜத்திலிருந்து ஆறு ச்ருதி இடைவெளியிலுள்ளது. அதனால் அது ஷட்ச்சுருதி ரிஷபம் என்று அழைக்கப் பெறுகிறது. (சமஸ்கிருதத்தில் 'ஷட்' என்றால் ஆறு).

ஒலியின் அளவு என்ற பொருளைத் தவிர மற்ற சில பொருள்களிலும் ச்ருதி என்ற சொல் இசையில் பயன்படுகிறது. உதாரணமாக, தென்னக இசையில் ஒரு பாடகன் அல்லது வாத்யக் கலைஞன் எந்த ஒலி நிலையில் மத்யஸ்தாயி ஷட்ஜத்தை நிறுத்துகிறானோ, அதை அவனது ச்ருதி என்று கூறுகிறோம். ஒரு பாடகனால் எந்த ஒலி நிலைக்குக் கீழே குறைந்த பட்சம் ஐந்து ஸ்வரங்கள் பாடமுடியுமோ, அந்த ஒலி நிலையில் அவன் தன் மத்ய ஸ்தாயி ஷட்ஜத்தை நிலைநாட்டுகிறான். ஒரு நரம்புக் கருவியில் தந்தி மிகத் தொய்வாகவோ விரைப்பாகவோ இல்லாமல் இருப்பதற்கு எந்த ஒலி நிலையில் நாம் மத்ய ஷட்ஜத்தை நிலை நிறுத்துகிறோமோ அதுவே அந்த வாத்யத்தின் ச்ருதி என்று கொள்ளவேண்டும். இச் ச்ருதியை ஆதாரச்ச்ருதி என்று கூறுவர்.

ஸ்தாயி ஷட்ஜம் ச்ருதியிலிருந்து விலகாமலிருப்பதற்கு ச்ருதியைத் தொடர்ந்து ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும் ஒரு கருவி பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது ச்ருதிவாத்யம் என்றும், ச்ருதி என்றும் கூறப்படுகிறது. தம்புரா, ஒத்து மற்றும் ச்ருதிப் பெட்டி ச்ருதியை ஒலிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

சிறுசமயங்களில் குறிப்பிட்ட சில நபர்களில் பாலங்கள் இசைக்கும் போது, ச்ருதியின் மட்டத்தை, மத்யம் ஸ்தாயி ஷட்ஜத்திலிருந்து மத்யஸ்தாயி மத்யமத்திற்கு உயர்த்தி வைத்துக் கொள்வது வழக்கமாயிருந்து வருகிறது. இந்த உயர்ந்த மட்டத்தில் மத்யஸ்தாயி ஷட்ஜத்தை நிலை நிறுத்துகிறோம். இவ்வாறு சேர்ந்த ச்ருதியை மத்யம் ச்ருதி என்று அழைக்கிறோம்.

வாதி, ஸம்வாதி, வாவதி அனுவாதி

ஸ்தாயி என்பது ஸ்வரங்களிடையே ஒரு அடிப்படையான உறவை (ஒரு ஸ்வரம் இன்னொரு ஸ்வரத்தைப் போல இரட்டிப் பாக இருப்பது) எவ்வாறு நிலை நாட்டியது என்பதை மேலே கண்டோம். இதனால் இசையில் வரும் ஸ்வரங்களுக்கு வெவ்வேறு பெயர்கள் கொடுக்காமல் ஒரு ஸ்தாயியிலுள்ள பெயர்களையே மற்ற ஸ்தாயியிலுள்ள ஸ்வரங்களுக்குக் கொடுக்க முடிகிறது. ஆனால் ஒரு ஸ்தாயியிலுள்ள ஏழு ஸ்வரங்களிடையே நிலவும் உறவுகள் வாதி-ஸம்வாதி, வாதி-விவாதி மற்றும் வாதி-அனுவாதி என்று வகைப்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த உறவுகளின் அடிப்படையில்தான் இசை வடிவங்கள் உருவாகின்றன.

இசை என்பது ஸ்வரங்களின் சேர்க்கையால் ஆக்கப்படும் ஒரு வடிவம். அவற்றில் சில ஸ்வரங்கள் இசை வடிவத்திற்கு உயிர் நாடியாயிருக்கின்றன. இசை வடிவங்களில் இவை வேருன்றி யிருக்கின்றன. அவை மீண்டும் மீண்டும் வரும். அந்த இசை வடிவம் அவற்றைச் சுற்றிப் பின்னப்பட்டது போல தோன்றும். இந்த ஸ்வரங்களை வாதி என்று கூறுவர். இந்த ஸ்வரங்களுடன் ஒத்து இசைவாக ஒலிக்கும் ஸ்வரங்கள் ஸம்வாதி என்று அழைக்கப் பெருகின்றன. அவைகளும் இசை வடிவத்தில் மிகுதியாக இடம் பெறும். அவைகளினால் இசை வடிவத்தில் இனிமை கூடுகிறது. சில ஸ்வரங்கள் வாதி ஸ்வரங்களுடன் ஒவ்வாது ஒலிக்கும். இசை வடிவங்களில் இவற்றைச் சேர்ப்பதைக் குறைத்தால் நலம். இவை விவாதி எனப்படும். இவைகளைத் தவிர மற்றும் சில ஸ்வரங்கள் இசைவடிவின் இனிமையை அதிகரிக்காமலும் குறைக்காமலும் இடம் பெறுகின்றன. இவைகள் அனுவாதி ஸ்வரங்கள். ஆதலால் ஒரு இசை வடிவத்தில் காணப்பெறும் ஸ்வரங்களை வாதி, ஸம்வாதி, விவாதி, அனுவாதி என்று வகைப்படுத்தலாம்.

ஸம்வாதி: ஸம்வாதி உறவு முதன்மையாக ஷட்ஜத்திற்கும் பஞ்சமத்திற்குமிடையேயும், ஷட்ஜத்திற்கும் மத்யமத்திற்கிடையேயும் அறியப்படுகிறது. இங்கு மத்யமம் என்பது சுத்த மத்யமத்தைக் குறிக்கிறது. வேறு எவையேனும் இரு ஸ்வரங்களிடையே ஷட்ஜ-பஞ்சம இடைவெளியோ ஷட்ஜமத்யம் : இடைவெளி நிலவினால், அவை களினையேயும் ஸம்வாதி உறவு அறியப்படுகிறது. ஷட்ஜ-பஞ்சம

இடைவெளி கொண்டு ஸ்வரங்களினையே நிலவும் ஸ்வாதிக்கு ஷட்ஜ-பஞ்சமமாவும் எவ்வுறும் ஷட்ஜ-மத்யம் இடைவெளி கொண்ட ஸம்வாதிக்கு ஷட்ஜ-மத்யமாவும் என்றும் பெயர்.

மூலக் கொள்கைப்பட்டுள்ள பட்டியலில் 'ஷட்ஜ-பஞ்சம' பாவ ஸம்வாதி ஷட்ஜமத்யம், ஷட்ஜ-மத்யம் ஸம்வாதி ஜோடிகளும் கொள்கைப்பாடிருக்கின்றன.

ஸ-ப ஸம்வாதி

வாதி	ஸம்வாதி
1 ஷட்ஜம்	பஞ்சமம்
2 சுத்த ரிஷபம்	சுத்ததைவதம்
3 சதுச்ச்ருதி ரிஷபம் சுத்த காந்தாரம்	சதுச்ச்ருதி தைவதம் சுத்த நிஷாதம்
4 ஷட்ச்ருதி ரிஷபம் சாதாரண காந்தாரம்	ஷட்ச்ருதிதைவதம் கைசிகி நிஷாதம்
5 அந்தர காந்தாரம்	காகலி நிஷாதம்
6 சுத்த மத்யமம்	ஷட்ஜம் (தாரஸ்தாயி)

ஸ-ம ஸம்வாதி

வாதி	ஸம்வாதி
1 ஷட்ஜம்	சுத்த மத்யமம்
2 சுத்த ரிஷபம்	ப்ரதி மத்யமம்
3 சதுச்ச்ருதி ரிஷபம் சுத்த காந்தாரம்	பஞ்சமம்
4 ஷட்ச்ருதி ரிஷபம் சாதாரண காந்தாரம்	சுத்த தைவதம்
5 அந்தரகாந்தாரம்	சதுச்ச்ருதி தைவதம் சுத்த நிஷாதம்
6 சுத்த மத்யமம்	ஷட்ச்ருதி தைவதம் கைசிகி நிஷாதம்

ஒரு ஸ்வரத்திலுள்ள ஸம்வாதி ஸ்வரம் (ஸ-ப அல்லது ஸ-ம இடை வெளியில்) உயர்வாகவோ (higher) அல்லது தாழ்வாகவோ (lower) இருக்கலாம். அதாவது ஷட்ஜம் ஸ்வரத்தின் ஸ-ப ஸம்வாதி பஞ்சமம் உயர்ந்த நிலையில் இருக்கிறது. பஞ்சம ஸ்வரத்தின் தாழ்ந்த நிலையிலுள்ள ஸ-ப ஸம்வாதி ஷட்ஜமாகும் இவ்வாறு ஷட்ஜமும் பஞ்சமும் ஒன்றுக்கு ஒன்று ஸம்வாதி. இதே போல ஷட்ஜ ஸ்வரத்திற்கு தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள ஸ-ப ஸம்வாதி ஸ்வரம் மந்திர ஸ்தாயி மத்யமம் ஆகும்.

இசைப்பாடல்களின் அமைப்பில் ஸம்வாதித்வம் நிலவுவதை நாம் காணலாம். ஒரு பாடலில் பல்லவியின் தொடக்க ஸ்வரமும் அனுபல்லவியின் தொடக்க ஸ்வரமும் பொதுவாக ஸம்வாதி உறவு கொண்டிருப்பது இயல்பு.

விவாதி: தற்காலத்தில் தென்னக இசையில் குறிப்பிட்ட சில ஸ்வர ஜோடிகளிடையிலேயே விவாதி உறவு அறியப்படுகிறது. அவை.

வாதி

விவாதி

சுத்த ரிஷபம்	சுத்த காந்தாரம்
ஷட்ச்ருதி ரிஷபம்	அந்தர காந்தாரம்
சுத்த தைவதம்	சுத்த நிஷாதம்
ஷட்ச்ருதி தைவதம்	காகலி நிஷாதம்

விவாதி ஸ்வரங்கள் நிலவும் ராகங்கள் விவாதி ராகங்கள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. உதாரணமாக, வராளி, நாட்டை சந்திரஜ்யோதி முதலியவற்றை சொல்லலாம்.

அனுவாதி: எந்த இரு ஸ்வரங்களிடையே ஸம்வாதி உறவோ அல்லது விவாதி உறவோ காணப்படுவதில்லையே அவை அனுவாதி ஸ்வரங்கள் என்று செல்லப்படும். உதாரணமாக, ஷட்ஜம்-சதுச்ச்ருதி ரிஷபம், சாதாரண காந்தாரம்-பஞ்சமம். இசைப் பாடல்களில் சில சமயங்களில் பல்லவி, அனுபல்லவி தொடக்க ஸ்வரங்களிடையே அனுவாதி உறவு காணப்படுகிறது.

ஸ்வரங்களின் இடுபெயர் தொகுதி

இதுவரை நாம் இசையின் ஸ்வர அம்சத்தில் இடம் பெறும் சில அடிப்படைக் கலைச் சொற்களைக் கண்டறிந்தோம். இனி, ராகத்தைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்ள முயல்வோம். இசை வடிவங்களின் அடிப்படையாக உள்ளது ராகம். ராகங்கள் பல.

இ-ராகம் அல்லது அனுவாதி பற்றிப் பொதுவாக அறிந்து கொள்ள வேண்டியவை வகைப்படுத்துவது அவசியம். அதை தொடங்குமாறு ஸ்வரங்கள் மற்றும் ஸ்வர ஸ்தானங்களின் பெயர்களை முதல் பீஷமும் ஷட்ஜமுறை பார்க்கலாம். இவைகளை முன்பே விவரித்துள்ளோம். ஆனாலும், இங்கு பொருட்களைப் பற்றி விவரிக்காமல், பெயர்களை மட்டும் கொடுக்கிறோம்.

ஸ்வரங்கள் — பெயர்கள்

1	ஷட்ஜம்	ஸ
2	ரிஷபம்	ரி
3	காந்தாரம்	க
4	மத்யமம்	ம
5	பஞ்சமம்	ப
6	தைவதம்	த
7	நிஷாதம்	நி

ஸ்வரஸ்தானங்கள் — பெயர்கள்

ஸ்வரஸ்தான எண்

பெயர்கள்

1	ஷட்ஜம்	ஸ (i)
2	சுத்த ரிஷபம்	ர (ii)
3	சதுச்ச்ருதி ரிஷபம்	ரி (iii)
	சுத்த காந்தாரம்	க (iv)
4	ஷட்ச்ருதி ரிஷபம்	ரு (v)
	சாதாரண காந்தாரம்	கி (vi)
5	அந்தர காந்தாரம்	கு (vii)
6	சுத்த மத்யமம்	ம (viii)
7	ப்ரதிமத்யமம்	மி (ix)
8	பஞ்சமம்	ப (x)
9	சுத்த தைவதம்	த (xi)
10	சதுச்ச்ருதி தைவதம்	தி (xii)
	சுத்த நிஷாதம்	ந (xiii)
11	ஷட்ச்ருதி தைவதம்	து (xiv)
	கைசிகி நிஷாதமும்	நி (xv)
12	காகலி நிஷாதம்	நு (xvi)

ஏழு ஸ்வரங்களின் வகைகளை நிர்ணயித்துப் பன்னிரண்டு ஸ்வர ஸ்தானங்களை மேலே கண்டோம். ஆனால் சில சமயங்களில் ஒரு ஸ்வர ஸ்தானமே இரண்டு ஸ்வர வகைகளுக்கு ஆதாரமாக இருப்பதால், ஸ்வர ஸ்தானங்களின் பெயர்களின் எண்ணிக்கை பன்னிரண்டிற்கும் அதிகமாக உள்ளது. உதாரணமாக நான்காவது ஸ்வர ஸ்தானம் ரிஷப ஸ்வர வகையின் ஆதாரமாக இருக்கும் போது அதை ஷட்ச்ருதி ரிஷபம் என்கின்றோம். ஆனால் அதே ஸ்தானம் ஒரு காந்தாரத்தின் அடிப்படையாக இருக்கும்போது அதை சாதாரண காந்தாரம் என்று அழைக்கிறோம். ஆகையால் ஸ்வரஸ்தானங்களின் எண்ணிக்கை பன்னிரண்டாக இருந்தாலும் அவைகளுக்கு அளிக்கப்பட்ட பெயர்களின் எண்ணிக்கை பன்னிரண்டாக இருந்தாலும் அவைகளுக்கு அளிக்கப்பட்ட பெயர்களின் எண்ணிக்கை பதினாறாக உள்ளது. இரண்டு பெயர்கள் உள்ள ஸ்வரஸ்தானங்கள் 3, 4, 10, 11.

இரு ஸ்வர வகைகளுக்கு ஆதாரமாக உள்ள ஒரே ஸ்வர ஸ்தானத்தைப் பற்றி ஒன்றை நாம் அறிந்து கொள்வது அவசியம். இரண்டாவது ஸ்வரஸ்தானம் ரிஷபத்திற்கு ஆதாரமாக இருந்தால் மூன்றாவது ஸ்வரஸ்தானம் காந்தாரத்தை குறிப்பிடும். அதாவது ஒரு ராகத்தில் சுத்த காந்தாரம் இருக்குமேயானால், அதில் சுத்த ரிஷபமும் இருக்க வேண்டியது அவசியம். அதே போல இரண்டாவது அல்லது மூன்றாவது ஸ்வரஸ்தானம் ரிஷபத்தின் ஆதாரமாக இருந்தால்தான் நான்காவது ஸ்வரஸ்தானம் காந்தாரத்தைக் குறிப்பிடும். உதாரணம்: சுத்த ரிஷபம்— சாதாரண காந்தாரம், சதுச்ச்ருதி ரிஷபம் — ஸாதாரண காந்தாரம். மேலும் நான்காவது ஸ்வரஸ்தானம் ரிஷபத்திற்கு ஆதாரமாக இருந்தால் காந்தாரம் ஐந்தாவது ஸ்வரஸ்தானத்தில்தான் இடம் பெறும். உதாரணம் — ஷட்ச்ருதி ரிஷபம் — அந்தரகாந்தாரம். இதே நிலைமை தைவத நிஷாதங்களிடையே நிலவுகிறது. அடுத்து வரும் விஷயங்களில் இவற்றைத் தெளிவாகக் காணலாம்.

3. ராகத்தின் கருத்து, முக்கியத்துவம், விரிவு, பகுப்பு

முகவுரை :

பாடல் இசையின் அடிப்படைகள் பாவம், ராகம், தாளம். பாடல் என்பதின் கருத்து பாடகரின் அனுபவத்தினைப் பாட்டில் அடிப்படையாகும். இசையிலும், நாட்டியத்திலும் பாவம் ஒரு அந்நாயகியமான அம்சம். இக்கலைகளின் உணர்ச்சிகளைப் பாவத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறோம். தென்னிந்திய நாட்டியக் கலையான பரத நாட்டியத்தில் பாவங்கள் கைகளின் முத்திரைகளாலும், முகத்தினாலும், இன்னும் கால்களினாலும், உடம்பின் அசைவுகளினாலும் காட்டப்படுகின்றன.

இசையையே ஒரு தனி மொழியாகக் கருதலாம். பாட்டில் காணப்படும் வார்த்தைகள் வாக்கேயகாரர்களின் எண்ணங்களை யும், அனுபவங்களையும், இன்னும் சில சூழ்நிலைகளின் வர்ணனைகளையும் புலப்படுத்துகின்றன. இவை பாவத்தைப் பூர்ணமாக வெளிப்படுத்துவதாக இல்லை. ஏனெனில் பாடலில் இசையும் லயமும் கூட அம்சங்களாக இருக்கின்றன.

இனிமையான இசை, ராகம், லயம் எனப் பகுக்கப்படுகிறது. வார்த்தைகளின் மூலம் அறியப்படும் பாவம் அர்த்த பாவமென்றும், இசையின் மூலம் அறியப்படுவது ராக பாவமென்றும் கருதப்படுகிறது.

இசையின் மூன்று முக்கிய அம்சங்களாகிய பாவ, ராக, தாள முதலியவைகளில், ராகத்தை ஒரு துலாக் கோலின் மையமாகவும், பாவலயங்களைப் பக்க தட்டுகளாகவும் அமையப்படுத்தலாம். ஒரு கர்நாடக இசை உருப்படியில், இம்மூன்று அம்சங்களின் ஐக்கியத் தன்மையே குறிக்கோளாகக் காணப்படுகிறது.

ராகம் என்னும் சொல்லுக்கு உணர்ச்சி, கவர்ச்சி, பரிவு என்று பொருள் கொள்ளலாம்.

இசையானது உணர்ச்சிகளின் மொழியாகவும், கலைஞரின் அனுபவங்களை வெளிப்படுத்தும் கருவியாகவும் கருதப்படுவதால், பாவம் என்னும் அம்சத்தை, ராகச் சாரத்திலிருந்து பிரிக்க முடியாது.

ராகங்கள் இசையின் உணர்ச்சிகளை எதிரொலிக்கின்றன. இவை மனோநிலையின் நுட்பமான விஷயங்களை மொழியின் மூலமாகவோ அல்லது மொழியில்லாமலுங் கூட விளக்குகின்றன. மேலும் நாடோடிப் பாடல்களில் 'ஏல்லோ ஐலலா' போன்ற அர்த்தமற்ற வார்த்தைகளைப் பார்க்கிறோம். இருப்பினும் இவ்வெளிய பாட்டுகள் நமக்கு ஒரு மகிழ்ச்சியையும், நாட்டுப்பற்று முதலிய உணர்ச்சிகளையும் ஊட்டுகின்றன.

மேலும் ராகத்தின் விவரணையில் ஓர் அடிப்படையான 'லயம்' பெருகிக் கொண்டிருப்பதை நாம் உணருகிறோம். குறிப்பிட்ட 'தாளம்' என்று வெளிப்படையாகக் காட்டாமலே, அதனோடு இணைந்திருக்கும் ஒரு லய உணர்ச்சி வெளிப்படுகிறது.

'ராகம்' என்பது பழையதானது. எந்தவிதமான விதிகளுக்கும் உட்படாதது. சாகித்யம், மொழி, குறிப்பிட்ட தாளம் என்பவைகளுக்குக் கட்டுப்படாதது. வரைமுறைக்குட்படாத இனிய நாதத்துடன் கூடிய அழகிய இசையும் ராகத்தின் சாரமாகக் கருதப்படுகிறது. இவ்வமைப்புகள் சாஹித்தியம் இல்லாது இருந்த போதிலும் இவற்றால் விளைவும் உணர்ச்சியின் எழுச்சி மிகப் பெரியதாகும். அதனால் இதனை வரையறுக்கப்படாத சங்கீதம் எனலாம். இத்தகைய மொழியல்லாது ஒருவரை வசியப்படுத்தும் எடுத்துக்காட்டு வாத்திய இசை. ஆகவே ராகத்தை இசையில் உயிராகக் கருதலாம்.

ஏழு ஸ்வரங்களாகிய அஸ்திவாரத்தில் எழுப்பிய கட்டடங்களே ராகங்கள் ஆகும். இச்சுரங்களின் பிரயோகங்களாலும் இணைப்புக்களாலும், எளியதும், கடினமானதுமான அமைப்புக்குள் சேர்க்கப்படுகின்றன. இவ்வமைப்புகள் ஒவ்வொன்றும் தனி உருவங்கள் பெறுகின்றன. இதை விவரிக்க மனித வடிவத்தின் உவமையைக் காட்டலாம். உதாரணமாக மனித முகத்தில் இரு கண்கள், காதுகள், முக்கு, வாய், நெற்றி என்பன பல உறுப்புகள். இவ்வுலகிலுள்ள கோடானு கோடி மனிதர்களால் ஒரே மாதிரியான இரு முகங்களைக் காணவியலாது. சாயல்கள் சில காணப்பட்ட போதிலும், ஒரே அச்சில் அடித்தாற்போல் இரு முகங்களைக் காண முடியாது. இது போலவே இசையுலகிலும் இப்பெரிய வேறுபாட்டை நன்றாகவே காணலாம்.

ஆங்கிலத்தில் 'ராகம்' என்றொரு சொல்லுக்கு, 'ஸ்கேல்' எனச் செல்லுபெற்றது. ஆனால் இது மட்டுமே ராகமானது. அதின் சொல் ஆன 'ஸ்கேல்' என்பதிலிருந்து உருவானதாகச் சொல்லப்படும். 'ஸ்கேல்' என்றால் என்ன என்பதைப்பார்க்கும் முறைமையான ஏணிப்படிதரில் ஏறி இறங்குவது போல் ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற சுருங்குதல் போல் ஸ்வரங்களான ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி

அமைப்பு 'ஸ்கேல்' எனப்படும். இது எட்டு சுரங்களைக் கொண்டது. பொது முறையில் இதை நாம் 'ஸ்தாயி' என்று அழைக்கிறோம். ஆனால் ஸ்தாயி என்பது 'ஸரிகமபதநி' என்னும் ராகக் கூட்டமேயாகும்.

ஸ்தாயியில் உள்ள குறிப்பிட்ட சுரங்களின் கூட்டால் ராகம் உருவாகிறது. இவை ஏழு அல்லது ஆறு அல்லது ஐந்து அல்லது மூன்று அல்லது இருக்கலாம். கோமளம், தீவரம் என்ற வகைகளில் இரண்டு வகைகளில் இருக்கலாம். கோமளம், தீவரம் என்ற வகைகளில் சேர்க்கைப்படி ராகத்தின் சுரங்கள் அமையலாம். ராகத்தின் சுரங்களில் நான்கு சுரங்களையே ஒரு ராகம் அமைப்பதால், அவரோஹணக் கிராமத்தில் ஒன்று, இரண்டு அல்லது மூன்று சுரங்கள் கூடுதலாகவரும். இவை முறைமாறி ஏறி இறங்கியும் அமைக்கலாம்.

இந்த முறை ராகத்தின் இனிமையான விளைவைக் கருத்தில் கொண்டு கையாளப்படுகிறது.

இசையின் முக்கிய அடிப்படையான அம்சம் ராகமே. இன்னிசையில் உருவகமாகும். இது சுரங்களின் சம்பந்தம் ஆதார ஷட்ஜத்துடன் இணையும் தனிப்பட்ட முறையில் புலப்படுகிறது. சுரங்களின் அமைப்புக்களாக ஸஞ்சாரங்கள், விஞ்ஞான முறைப்படியும் நளினத்துடன் காணப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு ராகத்திலும் சுரங்களின் சேர்க்கைக்கு ஒவ்வொரு விதியுண்டு. அச்சேர்க்கைகளின் மூல சஞ்சாரங்களின் ஒரே ஒரு பிரயோகம் ராகச் சாயையைக் கண்டு கொள்ளும் அளவுக்கு விசேஷமானதும் தனித்தன்மை வாய்ந்ததுமாக அமைந்துவிடுகின்றன. உதாரணமாக ஸ க₂ ரி₂ க₃ ம₁ பத₂ பஸ் என்று பாடப்பட்டவுடனே 'பேகடா' என இனங்கண்டு கொண்டு விடலாம். ஸ க₁ ரி₂ க₁ ம₁ ப த₁ ப என்று பிரயோகப்பட்டவுடனே 'ஆனந்த பைரவி'யின் சொருபத்தைக் கண்டு கொள்ள முடியும்.

ஒவ்வொரு ராகத்திற்கும் ஆரோஹண, அவரோஹணங்களில் சுரங்களின் கிரம அமைப்பு நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் அடிப்படையிலே ராகம் அமைக்கப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு ராகத்தின் அமைப்பிற்கும் ஒவ்வொரு தனித்தன்மை உள்ளது. இந்த அமைப்பே ராகச் சொருபம் எனப்படும். பிரயோகம் அழகான வடிவுடன் பான லக்ஷணங்களுடன் கூடிய ராக ஆலாபனைக்குப் பிரதானமான அம்சம். ராக ஆலாபனையில் லக்ஷணத்துக்குரிய விதிமுறைகளுடன் ஏற்ப மிதமான படிகளுடன் கையாள வேண்டும். ராக ஆலாபனை மனோ தர்மத்துடன் செய்ய வேண்டியது. இதை ஸஞ்சாரங்களின் விரிவு எனச் சொல்லலாம். இந்த விரிவான ஆலாபனை என்பது, உருப்படிகளைப் பாடும் முன் செய்யப்படும்,

விருத்தங்களும், சுலோகங்களும் ஆலாபனையில் அமையப்படுகின்றன. ராக ஆலாபனையானது ஓர் உருப்படியாகவோ, ஒரு இசைப்பாடலாகவோ ஒப்பிக்கக் கூடாது. மனோ தர்மத்தை யொட்டி ஒரு கட்டுரையைப் போல் கற்பனைத் திறனுடன் விஸ்தரிக்கப்பட்ட வேண்டும். ஆரம்ப மாணவனின் ராக விவரிப்பு சக்தியானது இசை ஞானத்துடன், சிறந்த முன்னணிப் பாடகர்கள், கலைஞர்கள் முதலியோர்களின் ராக விஸ்தாரங்களைக் கேட்டுக் கேட்டுப் பெற்றதேயுள்ளி ஞானத்துடன் நம்பி உண்டாவது. ராக ஆலாபனை முயலுவதற்கு ஸ்வர ஞானம் அவசியமாகிறது.

இந்திய இசையில் ராகம் எனும் அம்சம் வளர, வளர ராகங்களின் தனித்தன்மை, சிறப்பு, ஸம்பந்தமும் முதலியவைகளை வளர்க்கச் சட்ட திட்டங்கள் வகுக்கப்பட்டன. இவற்றின் பெயர் ராக லக்ஷணமெனக் கூறலாம். ராகங்களின் வரைமுறைகள் சட்ட திட்டங்கள் அதிகமாக இருப்பினும், இத்துறையில் ஆக்க சக்தி, அதாவது மனோதர்மத்திற்கு அதிக வாய்ப்பு உண்டு. ராக ஆலாபனையை விவரிக்கப் புத்தக அறிவு மட்டும் போதாது. ஒரு நடைமுறை ராகங்களின் கண்ணுக்குப் புலனாகும் உருவங்களின் ராகலக்ஷணங்களின் ஒரு நடைமுறை அறிவு, ராகங்களின் ஆரம்பம், பழங்குடிப்பாடல், நாடோடிப்பாடல்கள், கவிதைப் படைப்புகள், பக்திப் பாடல்கள் இன்னும் சாஹித்ய கர்த்தாக்களின் இசைப்படைப்புகள் முதலியவைகளிலிருந்து உண்டாயிற்று என விளங்குகின்றது.

இந்திய இன்னிசையின் பரம்பரைச் சொத்து இசை விற்பன்னர்களின் ராகங்களேயாகும். மேலும், இவர்கள் ஒரு ராகத்தில் ஒரு ஒரு உருப்படியையே இயற்றியிருக்கலாம். ஆனால் இந்த ஒரு உருப்படியில் அடங்கியிருக்கும் ஸஞ்சாரங்களிலிருந்தும், ஸ்வரங்களின் படைப்புக்களிலிருந்தும் அந்த ராகத்தின் லக்ஷணங்கள் அனைத்தும் புலப்படும். இப்படிப்பட்ட படைப்பிற்குப் பற்பல எடுத்துக்காட்டுகளை ஸ்ரீதியாகராஜருடைய கிருதிகளில் காணலாம். இப்படிப்பட்ட படைப்புகளைக் கற்றறிவதால் மாணவர்கள் லக்ஷணமான ஞானமும், லக்ஷிய ஞானமும் பெறவியலும். லக்ஷண ஞானத்தால் புத்தக அறிவை விஞ்ஞான முறையோடு கற்கலாம். லக்ஷிய ஞானத்தால் நடைமுறைப் பயிற்சியும் அனுபவ அறிவும் புலனாகும். இசையில் ஒரு ராகத்தின் இலக்கணத்தைச் சரிவர அறிவதற்கு இவ்விரண்டு ஞானமே உதவி புரியும்.

இராகங்களின் பாகுபாடு
17-ஆம் நூற்றாண்டில் மேளகர்த்தா பத்ததியை உருவாக்குவதற்கு முன்பு இராகங்களின் பாகுபாடு பல பத்ததிகளில் வழக்கில் இருந்தது.
பழைய ஒரு பத்ததியில் இராகங்கள் பொதுவாக மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரித்திருந்ததைக் காண்கிறோம். அதாவது சுத்த, சாயாலக, ஸங்கீர்ண மூறை. சுத்த இராகங்கள் என்றால் துய்மையானவை. அதாவது சம்பந்தமற்ற முறையில் சில விதிகளுக்குட்பட்டு பிரிக்கப்படும், இராகங்கள் சுத்த இராகங்கள் என்று அழைக்கப்பட்டன. ஜனக இராகங்களின் ஜன்யங்கள் ஜனக இராகத்தில் வரும் அதே ஸ்வரங்களை எடுத்துக் கொண்டால் அவை இந்தப் பிரிவிற்குள் அடங்கும்.

சாயாலக என்றால் நிழல் என்று அர்த்தம். சில இராகங்கள் வேறு சில இராகங்களின் சாயலை ஒத்திருந்தால் அவை இப்பிரிவில் அடங்கும். சம்பந்தமற்றவாக வரும் இராகங்களில் சில பொதுவான ஸஞ்சாரங்கள் இருப்பதைக் காணலாம். சாயாலக இராகம் ஸாலங்க என்றும் ஸாலக இராகம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன.

அல்லது மூன்று இராகங்களின் சாயலைக் கொண்டு இருந்தாலும் அவற்றின் தனித்தன்மை நன்கு தெரியுமாறு அமைந்திருக்கும். இவை ஸங்கீர்ண இராகங்கள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. பல சாயல்கள் ஒன்று சேரும்போது ஒரு தனி ரூபம் வெளிப்படுகின்றது. இந்த சேர்க்கை அந்த இராகத்தின் ஸ்வரூபத்தை பாதிப்பதில்லை. அந்த இராகத்திற்கு உள்ள தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதே முக்கியம். உதாரணமாக கண்டா இராகம், தன்யாசி, புன்னகவராளி மற்றும் ஆஹிரியின் சரயலைக் கொண்டு இருந்தாலும் அதற்கென ஒரு தனி ஸ்வரூபம் இருப்பதைக் காண முடிகிறது.

சற்றுப் பின்னால் வந்த ஒரு இராக-பாகுபாட்டு முறை உத்தம-மத்திம-அதம என்னும் பிரிவாகும். இலக்கியத்தில் ஒரு ராகத்தை எவ்வளவு தூரம் கையாளலாம் என்பதைப் பொறுத்தே இவை இவ்வாறு அழைக்கப்பட்டன. ஆலாபனைக்கும், பாடல்களை இயற்றவும் ஏதுவாக அமைந்த இராகங்கள் உத்தம இராகங்கள் என்றும், ஏனையவற்றைவிட அவை உயர்ந்தவையாகவும் மத்திம இராகங்கள் ஆலாபனைக் கேற்றவை ஆனாலும் அவை அதிக அளவில் கையாளப்படாததால் உருப்படிகள் அவற்றில் இயற்றப்படவில்லை. அதம இராகங்கள் வழக்கில் இருந்தாலும் ஆலாபனைக்கு ஏற்றதாக அமையாததால் இவ்வாறு அழைக்கப்பட்டன.

வட இந்தியாவில் இராக-இராகினி-புத்திரிப் பாகுபாடு வழக்கில் இருந்தது. இவை ஆறு முக்கிய இராகங்களும் அவற்றிற்குத் துணையாக பல இராகினிகளும் இந்த இராக-இராகினி சேர்க்கையின் மூலம் கிடைத்த புத்திர இராகங்களாகும். பொதுப்படையாக பிரித்ததனால் கட்டாயமான விதிகளுக்குப்பட்டு இவை அமைக்கப்படவில்லை. சில கலைஞர்கள் இம்முறையைப் பின்பற்றி இராக-மாலா ஓவியங்களை அமைத்துள்ளார்கள்.

மூர்ச்சனையின் ஸ்வரங்களை மையமாகக் கொண்டு இராகங்களைப் பிரிக்கும் முறையும் இருந்தது. ஆரோஹணத்திலும், அவரோஹணத்திலும் - வரும் ஸப்த ஸ்வரங்களை அவற்றின் கிரமத்தைக் கொண்டு கணிப்பதே ஒரு இராகத்தின் மூர்ச்சனையாகும். ஒரு இசை ஸ்கேலை மூர்ச்சனை என்றும் அழைக்கலாம். இம்முறையில் ஒரு ஸம்பூர்ண மூர்ச்சனை ஏழு ஸ்வரங்களைக்

கொண்டதாகவும், ஷப்த வ மூர்ச்சனை ஆறு ஸ்வரங்களையுடையதாகவும், ஷப்த வ மூர்ச்சனை ஐந்து ஸ்வரங்கள் கொண்டதாகவும் அமையும்.

மூன்றுமொரு பாகுபாடு இராகங்கள் பிறந்த இடத்தைப் பொறுத்து அமைகிறது. ஒரு இடத்தில் ஏற்கனவே வழங்கி வரும் இராகங்கள் கர்னாடக இராகங்கள் என்றும், பிற மாநிலங்களில் வழங்கிய வேறு தேசங்களில் இருந்தோ வரும் இராகங்கள் பிதர்ய அல்லது தேச இராகங்கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. பிதர்ய இராகங்களின் ஸ்வரங்கள் கலைஞரின் வழி மற்றும் அவரின் ஸம்பாத்திற்கேற்ப மாறுபடும். உதாரணமாக 'பெஹாக்' மற்றும் 'கர்னாடக' இசையில் இசைக்கப்படும்போது இந்துஸ்தானி முறையானது கையாளப்படும் முறையில் இருந்து மிகவும் மாறுபடுகின்றது.

தமிழக தமிழிசையில் இராகங்களின் பாகுபாடு நிலங்களின் வகையில் நிகழ்கிறது. அவை: முல்லை (காடும் காட்டைச் சார்ந்த இடமும்), குறிஞ்சி (மலையும் மலை சார்ந்த இடமும்), மருதம் (வயலும் வயல் சார்ந்த இடமும்) நெய்தல் (கடலும் கடல் சார்ந்த இடமும்), பாலை (மணலும் மணல் சார்ந்த இடமும்). இந்த இடங்களில் உள்ள இசை அந்த இடத்தின் பெயரைப் பெறுகிறது. முல்லைப்பண், குறிஞ்சிப் பண் முதலியன.

ஒரு பொதுப்படையான இராகங்களின் பிரிவு கன, நய, தேஸ்யம் என்பது. கன ராக ஸ்வரங்கள் முக்கியமாகத் தானத்திற்கென கையாளப்படுகின்றன. தானம் என்பது தொம், நம், தம், அனந்தம் என்னும் பதங்களைக் கொண்டு துரிதகாலத்திலும் மத்திய காலத்திலும் பாடப்படுவது. இந்த கன இராகங்களில் விளம்ப காலத்தில் இராக ஆலாபனை பாடினால் அவ்வளவாகச் சோபிக்காது. ஆதலால் அவை தானம் பாடுவதற்காகவே முக்கியமாகக் கையாளப்பட்டன. முக்கிய கன இராகங்கள் ஐந்து. நாட, கௌளை, ஆரபி வராளி, மூரீராகம், கேதாரம். நாராயண கௌளை முதலியனவும் முதலில் இவற்றுடன் சேர்க்கப்பட்டிருந்தன. நீண்ட ஆலாபனை தானம் பாடுவதால் தனித்தன்மை வெளிப்படும் இராகம் நய இராகமாகும். பெரும்பாலான இராகங்கள் நய இராகப் பிரிவில் அடங்கும். நய இராகங்கள் இரக்தி இராகங்கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன.

மற்றுமொரு பாகுபாடு கிராம, உப, சுத்த என்று வகுக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பாகுபாடு அவ்வளவு தெளிவாக இல்லை. எனினும் இதில் வரும் பல பெயர்கள் அட்டவணை எண்-1-ல் தரப்பட்டுள்ளது. காலத்திற்கேற்றபடி இராகங்களைப் பிரிக்கும் முறையையும் காண்கிறோம். ஒரு இராகத்திற்கும் அது பாடப்படு

வதற்குரிய நேரத்திற்கும் ஒரு தொடர்பு இருக்க வேண்டும் என்று நிர்ணயம் செய்யப்பட்டது. இராகங்கள் விடியற்காலை, காலை, மதியம், பிற்பகல், மாலை, மாலை அந்திப் பொழுது (சந்தி), இரவு, நடு இரவு என்று பாடப்படும் நேரத்தின்படி வகுக்கப்பட்டது. இவ்வாறு நேரத்தின்படி இராகங்களைப் பாடும் ஒரு வழக்கம் இன்றும் இந்துஸ்தானி இசைக்கலைஞர்களால் விடாது கடைப்பிடிக்கப்படுவதைக் காணலாம். ஆனால் கர்னாடக இசைக்கலைஞர்கள் இதற்கு அவ்வளவு முக்கியத்துவம் தரவில்லை. ஆனாலும் 'பூபாளம்' அதிகாலையிலும், 'பிலஹரி', 'கேதாரம்' சூர்யோதத்தின் போதும் பாடும் முறை இருந்து வருகிறது.

ஒரு பிரிவினர் ஒவ்வொரு இராகத்திற்கும் தனிச்சம் அல்லது சுவையின்படி பாகுபாடு செய்துள்ளார்கள். இது குறிப்பாக நடன, நாடக அரங்குகளில் கையாளப்படுகிறது. இரஸங்கள் ஒன்பது. இவை 'நவரஸங்கள்' என்று அழைக்கப்படுகின்றன. அவை ஒன்பது வகையான சுவைகளை ஏற்படுத்துகின்றன. நவரஸங்களாவன:

ச்ருங்காரம்

வீரம்

கருணை

ரௌத்ரம்

பயானகம்

பீபத்ஸம்

ஹாஸ்யம்

அற்புதம்

சாந்தம்

கர்நாடக இசையில், இராகம் அனைத்துச் சுவைகளை உள்ளடக்கி ஒரு தனித் தன்மையை அழகுற காண்பிக்குமேயன்றி ஒரு இராகத்திற்கு இந்த ஒரு ரஸம்தான் பொருந்தும் என்று குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாது. அத்துடன் கர்நாடக இசை பக்தியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆகவே, இராகம் இசையின் வேராக உள்ளது பக்தியை வெளிப்படுத்துவதற்கு உதவுகிறது.

பழந்தமிழர் இசையில் பக்திப் பாடல்களும் மொழிகளும் 'பண்கள்' என்றே அழைக்கப்பட்டதைக் காணலாம். 'பண்' பொதுவாக இராகத்தைக் குறிக்கின்றது. பாடும் காலத்தை ஒத்திப்பாடல்களும் பிரிக்கப்பட்டன. அவை பின்வருமாறு வகுக்கப்பட்டன.

1. பகற்பண் — பகலில் பாடப்படுபவை
2. இரவுப்பண் — இரவில் பாடப்படுபவை
3. பொதுப்பண் — எப்போதும் பாடத்தகுந்தவை.

மேற்கூறிய இராகங்களின் பாகுபாட்டு முறைகள் சரித்திர முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையே. தவிர காலப்போக்கில் மறைந்து போயின.

நவீன இராகப்பாகுபாடு ஜனக-ஜன்ய' பத்ததியில் 72 மேள பத்ததியாக உருவெடுத்தது.

72 மேளகர்த்தா பத்ததி

72 மேளகர்த்தா பத்ததி நன்கு வரையறுக்கப்பட்ட ஒன்றாகும். அப்பழக்கில்லாத இலக்ஷணக் கோட்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இருப்பதால் இலக்ஷியத்திற்கு எல்லா வகையிலும் ஏற்றதாக விளங்குகிறது. ஜனக இராகம், மேள இராகம், மேளகர்த்தா இராகம், கர்த்தா இராகம், ஸம்பூர்ண இராகம், தாய் இராகம், அடிப்படை அல்லது முதன்மையான இராகம், ஆணிவேர் இராகம் முதலிய பதங்கள் யாவும் ஒரே அர்த்தம் கொண்டவை.

1. ஸப்தஸ்வரங்கள் யாவும் வரிசைக்கிரமமாக இடம் பெறுதல் வேண்டும்.
2. ஆரோஹணத்தில் ஸ்வரங்கள் ச்ருதியில் கிரமமாக படிப்படியாக ஏறியும், அவரோஹணத்தில் படிப்படியாக ச்ருதியில் இறங்கியும் அமைய வேண்டும்.
3. கோமளமோ அல்லது தீவர ஸ்வரமோ ஆரோஹணத்தில் இடம் பெறும், அதே ஸ்வர வகைதான் அவரோஹணத்திலும் இடம் பெற வேண்டும்.

இந்த விவரங்களை எண்ணிப்பார்க்கும் போது ஒரு மேளம் ஸம்பூர்ண இராகமாகவும், கோமளமாகவும் ஒரே வகையாகச் சேர்த்து எண்ணப்படுகின்றன. ஆரோஹணத்திலும், அவரோஹணத்திலும் கொண்டுள்ளன என்பது கூறலாம்.

நாட்டையும் வராளியும் மிகப் பழமையான இராகங்கள். அத்துடன் ஜனக-ஜன்ய பத்ததி உருவாவதற்கு முன்பிருந்தே வழக்கில் இருந்தவை. அதிலும் நாட்டை இராகத்திற்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. அதை மங்களமான இராகமாகக் கருதுவதால் இன்றும் எந்தக் கோவில் விழாவிலும் ஆரம்ப இராகமாக உபயோகிக்கப்பட்டு வருகின்றது. இசைக் கலைஞர்கள் இந்த இராகத்தைக் கன இராகங்களுள் முதன்மையானதாகக் கருதுகின்றனர். நாட்டை இராகத்தின் ரிஷபம் சுத்த ரிஷபமும் அல்ல சதுஸ்ருதி ரிஷபமும் அல்ல. அது ஸாதாரண காந்தாரத்தின் இடத்தை வகித்த ரிஷபம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. அது குறிப்பாக ஷட்ஸ்ருதி ரிஷபம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. அதே போல ஸபாங்களின் உத்தராங்கப் பிரிவில் ஷட்ஸ்ருதி - தைவதம் கைசிகி -

ரிஷபத்தின் இடத்தை எடுத்துக் கொள்கிறது. வராளி இராகத்தின் காந்தாரம் சதுஸ்ருதி ரிஷபத்தின் இடத்தை எடுத்துக் கொள்கிறது. இந்த காந்தாரம் சுத்த காந்தாரம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இந்த காந்தாரம் மிகுந்த தனித்தன்மை வாய்ந்ததால் இதனை வராளி காந்தாரம் என்று பெரியோர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள். இந்த காந்தாரத்திற்கு சரிசம்மாக உத்தராங்க ஸ்வரத் தொழுவில் வருவது சதுஸ்ருதி தைவதத்தின் இடத்தை வகிக்கிறது. இதற்கு சுத்த நிஷாதம் என்று பெயர்.

ஆகவே ஸ்கேலில் ஏழு ஸ்வரங்கள் பன்னிரண்டாக விரிவடைந்து மேலும் பதினாறாகியது. (அட்டவணை-2ஐப் பார்க்கவும்).

ஸ்வரங்களையும் பாடிமாடு செய்வதற்கு உயிர் எழுத்து எழுத்து வகையாக வகையாடப்படுகின்றன. ஆனாலும் பொதுவாக எண் அளவைக் கொண்டு முறை வகையாடப்படுகின்றது.

பின்வருவது உயிர் எழுத்து மற்றும் எண் அளவைக் கொண்டு வராளி இராகங்களாக ஆட்டிப் பூரடி ஆட்டி வராளி

சுத்த ரிஷபம்	ர	ரி1
சதுஸ்ருதி ரிஷபம்	ரி	ரி2
ஷட்ஸ்ருதி ரிஷபம்	ரு	ரி3
சுத்த காந்தாரம்	க	க1
சாதாரண காந்தாரம்	கி	க2
அந்தர காந்தாரம்	கு	க3
சுத்த மத்யமம்	ம	ம1
ப்ரதி மத்யமம்	மி	ம2
சுத்த தைவதம்	த	த1
சதுஸ்ருதி தைவதம்	தி	த2
ஷட்ஸ்ருதி தைவதம்	து	த3
சுத்த நிஷாதம்	ந	நி1
கைசிகி நிஷாதம்	நி	நி2
காகலி நிஷாதம்	நு	நி3

இந்த ஸ்வரங்கள் இடம் பெறும் ஒவ்வொரு ஸ்வரஸ்தானங்களையும் அட்டவணை இரண்டில் காணலாம். மேளகர்த்தா பத்ததியில் பதினாறு ஸ்வரஸ்தானங்கள் ஒரு ஸ்கேல் ஆக அமைவதுடன், மேளகர்த்தா ஒரு பூரண ஸ்கேல் ஆக அதாவது ஏழு ஸ்வரங்களைக் கொண்டதாகவும், ச்ருதி வரிசையாகவும் ஒரே வகையான ஸ்வரங்கள் ஆரோகண, அவரோஹணங்களிலும் வரக்காணலாம்.

ரி1 உடன் கூடிய மொத்த ரி-க வகைகள்:

ரி1-க1, ரி1-க2, ரி1-க3.

ரி2 உடன் வரக்கூடிய மொத்த ரி-க வகைகள்:

ரி2-க2, ரி2-க3 (ரி2ம், க1ம் ஒரே இடத்தை வகிப்பதால் ரி2-க1 என்னும் வகை ஏற்பட வாய்ப்பில்லை.)

ரி3 உடன் வரக்கூடிய ஒரே வகை ரி3-க3.

(ரி3, க3ஐ விட ஸ்ருதியில் உயர்ந்த ஸ்தானத்தை வகிப்பதால் ரி3 க1 என்னும் வகையும் ஏற்பட வாய்ப்பில்லை ஸ்வர வரிசைகள் மேலத்தில் பாடிமாடியாக ஸ்ருதியில் அதிகரிக்க வேண்டும், என்ற போலஸைக் குறித்திருந்து இது ஷட்ஸ்ருதி வராதது. அதே போன்று ரி3-க3ஐ ஷட்ஸ்ருதி இடத்தைக் கொண்டுள்ளதால் ரி3 க3 என்பதும் வரக்கூடிய வாய்ப்பில்லை.) ஆகவே ரி1-க வகை மேலில்

அவையும வகைகளின் மொத்த எண்ணிக்கை ஆறாகும். இவை
மேலும் தனியும் கூடி அமையும் வகைகளும் ஆறாகும்.
(அட்டவணை எண். 32ஐப் பார்க்கவும்.)

பி கவின் ஒவ்வொரு வகைக்கும் த-நியின் ஆறுவகைகள்
மொத்தப்பட்டுள்ளன. இத்துடன் சுத்த மத்யமம், மற்றும்
பஞ்சமம் போன்றபோது ஒரு முழுமையான மேளகர்த்தா உரு
வாகின்றது. சுத்த மத்யம் மேளங்களின் மொத்த எண்ணிக்கை
 $6 \times 6 = 36$ ஆகும். சுத்த மத்யமத்திற்குப் பதிலாக ப்ரதி மத்ய
மத்தை வைத்துக் கொண்டால் இதே போல மற்றமொரு
36 ப்ரதி மத்யம் மேளத் தொகுப்பு ஏற்படுகிறது. இவ்வாறாக
72 மேள பத்ததி உருவாகின்றது. இந்த 72 மேளங்கள்
பன்னிரெண்டு சக்கரங்களில் ஒரு சக்கரத்தில் ஆறு என்று வரை
பயர்க்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு சக்கரத்திலும் பூர்வாங்க ஸ்வரங்கள்
அதாவது ரி-கவும் மவும் எப்போதும் மாறாது உள்ளன. உத்த
ரங்க ஸ்வரங்களான தவிலும் நியிலும்தான் மாற்றம் நிகழ்ந்து.

முதல் சக்கரத்தில் முதல் மேளத்தில் வரும் ஸ்வரங்கள்:

ஷட்ஜம் சுத்த ரிஷபம், சுத்த காந்தாரம், சுத்த மத்யமம்,
பஞ்சமம், சுத்த தைவதம், சுத்த நிஷாதம் விக்குத ஸ்வரங்கள்
மாவும் சுத்த ஸ்வரங்களாக வருவதனால் இந்த மேளம் சுத்த
மேளம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. மேளப்பத்ததியில் இந்த
மேளம் கனகாங்கி என்று அமைக்கப்படுகின்றது.

மேளங்களின் விவரமும் அவற்றில் இடம்பெறும் ஸ்வரங்களும்
அட்டவணை எண். 3ன் பிற்பகுதியில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.
சுத்த மத்யம் மேளங்களை ஒன்றிலிருந்து முப்பத்தி ஆறு வரை
பூர்வாங்க மேளங்கள் என்றும், அடுத்த 36 மேளங்களை (37-72)
அதாவது மத்யம் மேளங்களை உத்தர மேளங்கள் என்றும்
அழைக்கிறோம். அட்டவணை எண். 4 காண்க.

பன்னிரெண்டு சக்கரங்களும் அவற்றின் எண்களுக்குப் பொருத்த
மரகப் பெயர்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. உதாரணம்: சக்கரம்
பன் மொயர் இந்து (நிலவு). இது ஒரே நிலவை அஸ்து போம்
சுற்றின் ஒரு துளியைக் குறிக்கும். சக்கரம் 2 நேத்யம் (கண்)
எனவே உயிரினங்களுக்கும் இரண்டு கண்களே உள்ளன. எண்ண
விவரங்களுக்கு அட்டவணை எண். 5 காண்க. இந்த 72 மேளங்
கவின் பத்ததி மிகத் திறம்பட வகுக்கப்பட்டு ஒன்று எண்ணில்
மேளத்தின் மொழைக் கொண்பே அதன் எண் மற்றும் அந்நிலை
எனும் ஸ்வரங்கள் முதலியவற்றைக் கண்டுபிடிக்கலாம். இது
கடபயாதி சங்கைய என்னும் பழையபயான முறையைக் கையாள்
வதனால் சபத்தியாய்கின்றது. நமது நாய் டிஸ் விஞ்ஞானத்திலும்
கலையிலும் இந்த முறை உபயோகிக்கப்படுகிறது.

கடபயாதி முறை சமஸ்கிருதத்தின் முக்கிய எழுத்துக்களை
அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டது. இதன் சமஸ்கிருத
எழுத்துக்கள் பின்வரும் நான்கு தொகுதிகளாகப் பிரிக்கப்படு
கின்றன.

காதிநவ	— 'க'	எனும் எழுத்திலிருந்து ஆரம்பித்து வரும் ஒன்பது எழுத்துக்கள்
டாதிநவ	— 'ட'	எனும் எழுத்திலிருந்து ஆரம்பித்து தொடர்ந்து வரும் ஒன்பது எழுத் துக்கள்
பாதி-பஞ்ச	— 'ப'	எனும் எழுத்திலிருந்து ஆரம்பித்து தொடர்ந்து வரும் ஐந்து எழுத் துக்கள்
யாதி-அஷ்ட	— 'ய'	விலிருந்து வரும் எட்டு எழுத்துக்கள்

அட்டவணை எண். 6ல் இந்த எழுத்துக்களின் தொகுப்பு
ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அடுத்தடுத்துத் தரப்பட்டுள்ளது.

காதிநவ	— க1, க2, க3, க4, ந, ச1, ச2, ஐ1, ஐ2, ஞ
டாதிநவ	— ட1, ட2, ட3, ட4, ண, த1, த2, த3, த4, ந
பாதி-பஞ்ச	ப1, ப2, ப3, ப4, ம
யாதி-அஷ்ட	ய, ர, ல, வ, ஸ, ஷ, ஸ, ஹ

ஒவ்வொரு பிரிவிலும் எழுத்துக்கள் ஒரு ஒழுங்கு முறையில்
ஒவ்வொரு எழுத்திற்கும் 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0 என்று ஒவ்
வொரு எண் அமையுமாறு அமைக்கப்பட்டுள்ளது. டாதிநவத்தில்
'ந' எழுத்து வருவது '0' என்பதின் கீழ். மாயாமாளவகௌளை
யின் மேள எண்ணையும் அதில் வரும் ஸ்வர வகைகளையும்
கண்டு அறியும் முறை பின்வருமாறு செய்யப்படுகிறது.

மேளத்தின் முதல் இரண்டு எழுத்துக்கள் அதாவது மா, யா
என்னும் இரண்டையும் அவற்றிற்குண்டான ஸ்தானத்தில் நிலை
நிறுத்த வேண்டும். அந்த எழுத்துக்களின் எண்களைக் கண்டு
பிடிக்க வேண்டும். அவை 5,1. ஆகவே அதன் எண்ணிக்கை 51
ஆகத் திரும்பிப் போட்டால் வருவது 15. இதுவே மேளத்தின்
எண். இந்த எண், மேளத்தின் ஸ்வரங்களை நிர்ணயிக்கும். இந்த
மேளம் எந்தச் சக்கரத்தில் இடம் பெறுகிறது என்பதன் மூலம்
இதன் பூர்வாங்க ஸ்வரங்களையும் மேளத்தின் சரியான நிலை,
அதன் உத்தரங்க ஸ்வரங்களையும் தெரிவிக்கும். சக்கரங்கள்

மூலம் மூலமாகப் பிரிக்கப்பட்டிருப்பதால் எந்த அக்காரத்தில் மேளம் இராம பெற்றுள்ளது. என்பதை மேளத்தின் எண்ணை ஆராய்வு செய்து பதின் மூன்று அறியலாம். இந்த உதாரணத்தில் எண் 15 ஆக இருப்பதால் இந்த மேளம் மூன்றாவது பிரிவில் அல்லது மூன்றாவது அக்காரத்தில் வருகிறது. ஆகவே, இதன் பூர்வாங்க ஸ்வரங்கள் ரி1 க3, ம அதாவது சுத்த ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்தியம். 15ஆவது எண்ணின் இடம் 3ஆவது சக்கரத்தில் மூன்றாவது மேளம். ஆகவே உத்தராங்க ஸ்வரங்கள் த1, நி2 அதாவது சுத்த தைவதம் காகலிநிஷதம். ஆகவே மேளப்பத்தியில் மாயா மாளவகௌளையின் எண். 15 அதன் ஸ்வரங்கள்:

ஷட்ஜம், சுத்த ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்தியம், பஞ்சமம், சுத்த தைவதம், காகலி நிஷதம்.

கூட்டு எழுத்துக்களில் இரண்டாவது எழுத்தே எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. உதாரணமாக ரத்னாங்கியில் வருப எண். 20. அதைத்திருப்பினால் வருவது 2. ஆகவே, இதற்கு சில விதிவிலக்குகள் அமைந்துள்ளன.

மேளத்தின் பெயர்	கடபயாதி எண்	மேள எண்
ச-க்ர-வாஹு	6, 1	16
தி-வ்யா-ம்பரி	8, 4	48
சியா-ம-ளாங்கி	5, 5	55
சி-ம்தே-ந்தர-மத்தியம்	7, 5	57
சி-த்ரா-ம்பரி	6, 6	66
ஜ்யோ-தி-ஸ்வரூபிணி	8, 6	68

கடபயாதி ஸங்க்யைக்குப் பொருத்தமாக அமைவதற்காக சில இராகங்களின் முன் திறப்புப் பதங்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. உதாரணம் “ஹனும”, “தோடி”, “தீர”, “சங்கராபாணம்” “மேசு”-கல்யாணி “மாயா”-மாளவகௌளை.

பூர்வாங்கத்திலும், உத்தராங்கத்திலும்,

ரி1	ரி2 க1	ரி3 க2	க3	த1	த2 நி1	த3 நி2	நி3	வரிசை எண்
*	*			*	*			1
*		*		*		*		1+7 அல்லது 8
*			*	*			*	1+7+7 அல்லது 15
	*	*			*	*		1+7+7+7 அல்லது 22
			*		*		*	1+7+7+7+7 அல்லது 29
		*	*			*	*	1+7+7+7+7+7 அல்லது 36

இதில் இடம்பெறும் மேளங்கள் பின்வருவன.

கனகாங்கி, ஹனுமதோடி, மாயாமாளவகௌளை, கரகரப்ரியா, தீர-சங்கராபரணம், சலநாட

இதே போல் வரும் உத்தர மேளங்களையும் காணலாம்.

இலக்ஷணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு பார்க்கும்போது பூர்வ மேளங்களுக்கும், உத்தர மேளங்களுக்கும் இடையே உள்ள வித்தியாசம் மத்திய ஸ்வரத்தின் வகையைப் பொறுத்தது. ஆனால் இலக்ஷ்யத்தின் கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கும் போது இந்த இராக ரூபங்களுக்கிடையே மலைபோன்ற வேற்றுமை இருப்பதைக் காணலாம். இதற்கு உதாரணமாக பிரபல வர்ணங்களில் வரும் சிறு சிறு ஸ்வர வரிசைகளைக் கவனிக்கலாம். இவை ஆரம்ப மாணவர்களுக்கு கற்பிக்கப்படுகின்றன. இவை சங்கராபரணத்திலும் கல்யாணியிலும் உள்ளன.

இரண்டு வர்ணங்களில் வரும் சிட்ட ஸ்வரங்கள்:

சங்கராபரணம் (ஸாமி நின்னே) :

ஸ்ரீநிஸ்தநிஸ் - பதநிஸ்தப (இதுவரையில் ம'' வரவில்லை)

கல்யாணி (வனஜாக்ஷிரோ) :

ஸ்ரீ-நிஸ்தநி-ஸ்திதப (இதுவரையில் ம'' வரவில்லை)

மத்யமஸ்வரம் வருவதற்கு முன்பேயே (சங்கராபரணத்தில் ம1 கல்யாணியில் ம2) இராகத்தின் ரூபம் நன்கு நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. நமது வாக்கியக்காரர்களும், இசைக் கலைஞர்களும் இராகங்களை இசைக்கையில் ஆரம்பத்திலேயே அதன் ரூபம் நன்கு வெளிப்படும்படி உருப்படிசனையும் ஆலாபனைகளிலும் சாதனை புரிந்துள்ளனர்.

72 மேளங்களின் பழைய பத்ததி கனகாம்பரி, பேனத்யுதி உடன் ஆரம்பித்து ரசமஞ்சரி வரை உள்ளது. இதனை ஆக்கியவர் முத்து வெங்கடமகி. இதை கடபயாதி-சங்க்யை-வழியில் அமைத்துள்ளார். தற்காலத்தில் வழங்கும் பத்ததியான கனகாங்கிரத்தனாங்கியில் ஆரம்பித்து ரசிகப்பரியா வரையிலானது கோவிந்த என்னும் கோவிந்தா சாரியரினால் உருவாக்கப்பட்டது. தற்போதைய 72 மேளபத்ததி பூரண ஸ்கேல் (Scale) கொண்டதால் ஸம்பூர்ண மேள பத்ததியென்று அழைக்கப்படுகிறது. அஸம்பூர்ண மேள பத்ததியில், ஒரு இராகத்தில் எல்லா ஸப்த ஸ்வரங்களும் இருந்தால் அதாவது ஒருவேளை ஆரோஹணத்திலோ, அவரோ ஹணத்திலோ ஒன்றிரண்டு ஸ்வரங்கள் குறைந்திருந்தாலும் அதை மேளமாக நிர்ணயிப்பதில் ஆட்சேபணை இருக்கவில்லை. உதாரணம்: ஸ்ரீராகம்-ஸரிமபநிஸ்-ஸ்நிபதநிபமரிசிகஸ். இதில் ஆரோகணத்தில் 'க'வும், 'த'வும் இல்லாதிருந்தாலும் அவரோகணத்தில் ஏழு ஸ்வரங்கள் வரிசைக்கிரமமாக இல்லாவிடினும் வருவதைக் காரணமாக.

பூத ஸாங்க்யை :

பூத ஸாங்க்யை கணித சாஸ்திரத்திலும் உபயோகிக்கப்படுகிறது. இசைக் குறியீட்டு முறையில் பூத ஸாங்க்யை பின்வருவனவற்றைக் குறிக்க உபயோகிக்கப்படுகிறது.

1. 72 மேள பத்ததியின் 12 சக்கரங்கள் (அட்டவணை 5 பார்க்க)
2. ஸ்வராண்னவக்ரந்தத்தில் வரும் 12⁺ ஸ்வர ஸ்தானங்கள்
3. 35 தாளங்களில் சில
4. புல்லாங்குழல் வகைகள்

ஸாங்க்யை என்பது இங்கே எண்களைக் குறிக்கின்றது. இந்தியத் தத்துவத்தில் வரும் ஆறு பிரிவுகளுள் ஸாங்க்யை என்பதும் ஒன்று. ஆனால் இங்கு குறிப்பிடுவது எண்களைப்பற்றியதாகும். பூத ஸாங்க்யை பதங்களிலிருந்து எண்களையோ அல்லது எண்களிலிருந்து பதங்களையோ கண்டறியும் ஒரு குறியீட்டு முறையாகும்.

விவாதி-விவாதியல்லாத மேளங்கள் :

இசை சஞ்சாரங்களில் முக்கிய ஸ்வரங்களுக்கிடையே பகை அல்லது சுமுகமல்லாத உறவைக் கொண்டு ஒலிப்பதினால் விவாதி ஸ்வரங்கள் ஏற்படுகின்றன. சில ஜோடி ஸ்வரங்கள் மிக அருகருகே இசைக்கப்படும் போது இந்த விவாதித்வம் ஏற்படுகிறது. அவையாவன :

1. சுத்த ரிஷபம்-சுத்த காந்தாரம்
2. ஷட்ச்ருதி ரிஷபம்-அந்தர காந்தாரம்
3. சுத்த தைவதம்-சுத்த நிஷாதம்
4. ஷட்ச்ருதி ரிஷபம்-காகலி நிஷாதம்

இந்த ஸ்வரச் சேர்க்கையைக் கொண்ட மேளங்கள் விவாதி மேளங்களாகும். இந்த இராகங்களைக் கையாள்வதில் மிகுந்த கவனம் செலுத்த வேண்டும். சில சஞ்சாரங்களை இசைக்கும் போது நடுநடுவே வரும் சில ஸ்வரங்களை விடுத்து இசைக்கும் ஒரு தனிமுறை காணப்படுகிறது.

மஹாவைத்யநாத சிவனது மேளராகமாலிகையில் விவாதி மேளங்களின் இராகஸ்வரபமானது சிறு சிறு ஸ்வர ஸஞ்சாரங்களில் அழகாகவும், தெளிவாகவும் கவனமாகக் கையாண்டிருப்பதன் மூலம் அமைந்துள்ளன.

விவாதியல்லாத மேளங்கள் கோமள தீவ்ர வகைகளைக் கொண்ட ஸ்வரங்களை எடுத்துக் கொள்கின்றன. அவையாவன :

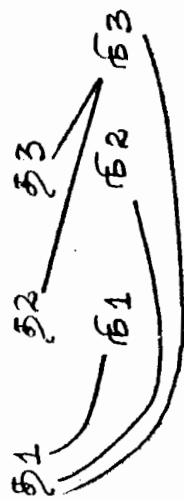
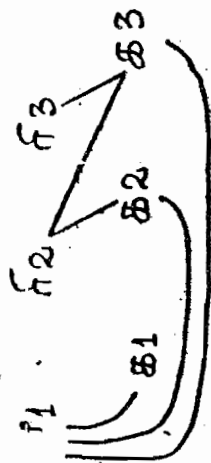
1. சுத்த ரிஷபம், ஸாதாரண காந்தாரம்
2. சுத்த ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம்
3. சதுஸ்ருதி ரிஷபம், ஸாதாரண காந்தாரம்
4. ,, ,, அந்தர காந்தாரம்
5. சுத்த தைவதம் கைசிகி நிஷாதம்
6. ,, ,, காகலி நிஷாதம்
7. சதுஸ்ருதி தைவதம், கைசிகி நிஷாதம்
8. ,, ,, காகலி நிஷாதம்

இராகங்கள்

சுத்த சுவாக சுத்தீன	உத்தம மத்திம அதம	இராக இராகினி புத்ர	கர்னாடக தேசி	கிராம-இராக உப இராக ராக, பாஷா விபாஷ அந்தர பாஷா இராகாங்க பாஷாங்க உபாங்க கரியாங்க	கர்னகாலம் விடியற்காலலை காலை நண்பகல் பிற்பகல் மாலை சந்தியா வேளை இரவு நடு இரவு எல்லா நேரங்கள்	ரச-இயல் ச்சுங்காரம் வீரம் கருணை ரௌந்தரம் ஹாஸ்யம் பயானகம் பீபற்ஸம் அற்புதம் சாந்தம்	Genus-Species ஜினகம்-ஜின்யம் ஜினக ஜின்ய உபாங்கம் பாஷாங்கம் வர்தும வக்தும நிஷா தாந்த்யம் தைவதாந்த்யம் பஞ்சமதாந்த்யம்
---------------------------	------------------------	--------------------------	-----------------	--	--	---	---

第 1 章 绪论

[illegible]



நி1-க1	நி1-க2	நி1-க3	நி2-க2	நி2-க3	நி3-க3	தூ1-நி1	தூ1-நி2	தூ1-நி3	தூ2-நி2	தூ2-நி3	தூ3-நி3
--------	--------	--------	--------	--------	--------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

மேளம்	ஸட்டஜம்	ரிஷபம்	காந்தாரம்	மத்யமம்	பஞ்சமம்	தைவதம்	நிஷாதம்
1	"	சுத்த	சுத்த	சுத்த	சுத்த	சுத்த	சுத்த
2	"	"	"	"	"	"	கைசிகி
3	"	"	"	"	"	"	காகலி
4	"	"	"	"	"	சதுஸ்ருதி	கைசிகி
5	"	"	"	"	"	"	காகலி
6	"	"	"	"	"	ஷட்ஸ்ருதி	காகலி
7-12	"	"	ஸாதாரண				
13-18	"	"	அந்தர				
19-24	"	சதுஸ்ருதி	ஸாதாரண				
25-30	"	"	அந்தர				
31-36	"	ஷட்ஸ்ருதி	அந்தர				
37-72	சுத்த	மத்யமத்திற்கு	பதில் பிரதி	மத்யமத்தை	1-36 வரை	உபயோகிக்கவும்.	

சுசுத்த மத்யமத்திற்கு பதில் பிரதி மத்யமத்தை 1-36 ஸ்ரை உபயோகிக்கவும்.

சக்கரம்	எண்.	பெயர்	சக்கரம்	எண்.	பெயர்
I	1	கனகாங்கி	VII	37	ஸாலகம்
	2	இரத்னாங்கி		38	ஜலார்ணவம்
	3	கானமூர்த்தி		39	ஜாலவராளி
	4	வனஸ்பதி		40	நவந்தீதம்
	5	மானவதி		41	பவானி
	6	தானபூபி		42	ரகுப்ரியா
II	7	சேனாபதி	VIII	43	கவாம்போதி
	8	ஹனுமதோடி		44	பவப்ரியா
	9	தேனுக		45	சுபபந்துவராளி
	10	நாடகப்ரிய		46	ஷட்விதமார்தினி
	11	கோகிலப்ரியா		47	ஸுவர்ணாங்கி
	12	ரூபவதி		48	திவ்யமணி
IV	13	காயகப்ரியா	X	49	தவளாம்பரி
	14	வகுளாபரணம்		50	நாமநாராயணி
	15	மாயாமாளவகௌளை		51	காமவர்த்தினி
	16	சக்ரவாகம்		52	ராமப்ரியா
	17	சூர்யகாந்தம்		53	கமனஸ்ரம
	18	ஹடகாம்பரி		54	விஸ்வாம்பரி
	19	ஜங்காரத்வனி		55	சியாமாளங்கி
	20	நடபைரவி		56	ஷண்முகப்பிரியா
	21	கிரவாணி		57	லிம்ஹேந்த்ரமத்யம்
	22	கரஹரப்ரியா		58	ஹேமாவதி
	23	கௌரிமனோகரி		59	தர்மவதி
	24	வருணப்ரியா		60	நீதிமதி
V	25	மாரரஞ்சனி		61	காந்தாமணி
	26	சாருகேசி		62	நிஷ்பப்ரிய
	27	ஸரஸாங்கி		63	லதாங்கி
	28	ஹரிகாம்போதி		64	வாசஸ்பதி
	29	தீரசங்கராபரணம்		65	மேசகல்யாணி
	30	நாகாநந்தினி		66	சித்ராம்பரி
VI	31	யாகப்ரியா	XII	67	ஸுசரித்ரா
	32	ராகவர்த்தினி		68	ஜ்யோதிஸ்வருபினி
	33	காங்கேய பூஷணி		69	தாதுவர்த்தினி
	34	வாகதீஸ்வரி		70	நாஸிகாபூஷணி
	35	ஸுலினி		71	கோசலம்
	36	சலநாட		72	ரஸிகப்ரிய

பூர்மேளங்கள் சுத்த மத்யம ஸ்வரத்தை எடுத்துக் கொள்வதால், சுத்த மத்யம மேளங்கள் என்றும், ஏனைய மேளங்கள் பிரதிமத்யமத்தை எடுப்பதால் உத்தர மேளங்கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. முந்தைய ஆடலணையில் ரிஷப காந்தார ஸ்வரவகைகள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

4. ஜனக ஜன்ய ராகங்களின் பகுப்பு

ஜனக-ஜன்ய என்னும் ராகங்களின் பகுப்பு, இலக்கண, நடைமுறை ரீதியில் அமைந்துள்ளது. ஜனக என்றால் தந்தை ஜன்யம் அதிலிருந்து பிறந்ததாகும். ஜனக ராகம் என்றால் வேர் ராகம், கர்த்தா ராகம். கர்த்தா, மேள அல்லது மேளகர்த்தா என்றும் இது சொல்லப்படும். ஜன்ய ராகங்கள் மேளராகங்களிலிருந்து உற்பத்தியானவை.

ஜனக ராகங்களின் எண்ணிக்கை 72. ஏனெனில், ஒரு ஸ்தாயியிலுள்ள 12 ஸ்வரஸ்தானங்களில் ஏற்படும் கலப்பு, விகாரப் படுத்துதல் இவைகளினால் ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கை கிடைக்கிறது. ஆனால் ஜன்ய ராகங்களின் எண்ணிக்கை கணக்கற்றவை. ஜனக-ஜன்ய பகுப்பு முறையினால், ஜன்ய ராகங்கள் பிற்காலத்தில் தான் ஏற்பட்டவை என்பது அல்ல. சில ஜன்யராகங்கள் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னே ஏற்பட்டவை. சில ஜனக ராகங்கள் சுமார் இருநூறு ஆண்டுகளாகவே கையாளப்பட்டு வருகின்றன. பல ஜன்யராகங்கள் உணர்ச்சி வசமாக ஏற்படாமல் அறிவு பூர்வமாகவே ஏற்பட்டவை.

ஒரு ஜனக ராகத்தில் ஸப்த சுரங்களும் அடங்கியவை. ஆகவே, இதை ஸம்பூர்ணராகமென்றும் கூறுகிறோம்—ஸம்பூர்ணம் என்றால் முழுமை என்று பொருள்.

மேளகர்த்தாவின் அம்சங்கள் பின்வருமாறு :—

1. எல்லா ஸ்வரங்களும் அதாவது ஏழு சுரங்களும் அடங்கியிருக்க வேண்டும்.
2. ஆரோஹணத்தில் ஸ்வரங்களின் தொடர்ச்சி கிரமப்படி ஒன்றின் மேல் ஒன்றாகவும், ஆவரோஹணத்திலும் கிரமப்படி ஒன்றின் கீழ் ஒன்றாகவும் அமைய வேண்டும்.
3. ஸ்வரங்களின் வகை (கோமள, தீவ்ர அல்லது சிரிய, பெரிய வகைகள்) ஆரோஹண, அவரோஹணங்களில் ஒரே தன்மை உடையவனவாக அமைய வேண்டும்.

ஜன்ய ராகங்கள் ஜனக ராகங்களின் உற்பத்திகள். ஒரு ஜன்ய ராகத்தில் ஸப்த ஸ்வரங்களும் இருக்கலாம்; ஆனால் ஜனக ராக அம்சங்களுடன் கூடியதாக இருக்க வேண்டுமென்பதல்ல. உதாரணமாக சஹன்ராகத்தில் (ஹரிகாம்போதி ஜன்யம்) “ரி கம் ப த நி ஸ ரி” என்ற ப்ரயோகமுண்டு. சாதாரணமாக ஒரு ஜன்ய ராகத்திற்கு ஐந்து அல்லது ஆறு அல்லது ஏழு சுரங்கள் ஆரோஹணத்திலோ, ஆவரோஹணத்திலோ, அல்லது இரண்டிலேயுமே இருக்கக்கூடும். ஆரோஹணத்திலோ ஆவரோஹணத்திலோ நானே சுரங்களிருந்தால், ஆவரோஹணத்திலோ, ஆரோஹணத்திலோ முறைப்படி ஓரிரண்டு சுரங்கள் கூடுதலாகவே அமைந்திருக்கும். ஆனால், தற்காலத்தில் புதிது புதிதாக கற்பனை செய்யப்பட்ட சில ராகங்களில் இந்த அம்சத்தைக் கவனிப்பதில்லை.

நாட்டை, வராளி முதலிய ராகங்கள் மிகப் பழமை வாய்ந்தன. அவை ஜனக-ஜன்ய பகுப்பு ஏற்படுமுன்னே ஜனித்தவை. பண்டைக் காலத்தில் நாட்டை ராகத்திற்கு மிக முக்யத்வம் கொடுக்கப்பட்டது. மங்களகரமான ராகமெனக் கருதி, இந்த ‘நாட்டை’ கோவில்களில் எல்லா விசேஷங்கள் ஆரம்பிக்கும் பொழுது தற்காலத்திலும் கையாளப்படுகின்றன. இன்னும் இசை யாளர்கள், ராகம் பாடுவதிலோ, வாசிப்பதிலோ நாட்டை, வராளி முதலிய ராகங்களைக் கனராகங்களாக மதித்து வந்தனர். நாட்டை, வராளி ராகங்கள் விவாதி ராகங்கள். நாட்டைக்கு ஷட்ச்ருதி ரிஷபமும், வராளிக்கு கர்த்தகர்த்தாரமும் அமைந்துள்ளன.

வராளி ஒரு கடினமான ராகம். ஏனெனில் இதன் கர்த்தா மானது சுத்தகாந்தாரம். மேலும் இது சம்பந்தமாக அசையும் போது கொஞ்சம் கூடுதலாக வரக்கூடும் ஆகவே குரு சிஷ்யனுக்கு இந்த ராகத்தை நேர்முகமாகக் கற்கக் கூடாதென்று ஒரு மரபு இருந்தது. வராளி போன்ற ராகங்கள் ப்ராசீன வழியில் கையாளப்படும். மஹான்கள் பாடார்தரங்களிடமிருந்து கேள்வி ஞானத்தினாலேயே பயில வேண்டும். ராகத்தின் அதிநுட்ப அம்சங்களை இவ்வாறு அறிந்து கொள்வது மேன்மை ஆகும்.

ஜன்யம் என்பது ஜனக அல்லது தந்தையிலிருந்து பிறந்ததாகும். ஒரு ஜன்யத்தில் ஜனகத்தினுடைய பெயரும், எண்ணிக்கையும் அந்த ஜன்ய ராகத்தின் ஸ்வரங்களைத் தெரிந்து கொள்வதெய்துவாகும். பெரும்பாலும் ஒரு ஜன்ய ராகத்தின் சுரங்கள் அதன் ஜனக ராகத்தின் சுரங்களிலிருந்து அமையக் கூடும்.

ஜன்ய ராகங்களின் பிரிவுகள் பல கொள்கைகளைப் பின்பற்றியுள்ளன. முக்கியமாக, பாரம்பர்யத்தை ஒட்டியே செய்யப்படுகின்றன.

ஒரு ஜன்ய ராகத்தின் சுரங்கள் அதன் ஜனகத்தின் சுரங்களை உடையதானால், அது உபாங்கராகம் எனப்படும். சில ஜன்யங்கள், அவைகளின் ஜனங்களுடைய சுரங்களல்லாமல் அன்ய (வேறு) சுரங்களை எடுக்கக் கூடும். இவை பாஷாங்க சுரங்கள் எனப்படும். பாஷாந்தரம் என்றால் வேறு பாஷ என்று அர்த்தம். நடைமுறை பாஷயில் பாஷாந்திரமென்னும் சொல்லிற்கு பாஷாங்கமெனக் கருத்து இருந்திருக்கலாம். இசை எழுதும் முறையில் பாஷாந்தரச் சுரங்களுக்கு ஒரு நட்சத்திரக் குறி உபயோகப்படுகிறது. பாஷாங்க சுரங்களில் ராகங்களின் விவரம் மாலுமிப் படம் 1- இதனில் காணலாம்.

வர்ஜரானமென்பது ராகப்பிரிவுகளில் முக்கியமானதாகும். ஸப்த சுரங்களில் ஒன்று அல்லது இரண்டு சுரங்களை ஆரோஹணத்திலோ, அவரோஹணத்திலோ குறைந்தது ஐந்து சுரங்கள் இருக்க வேண்டும். நாலே சுரங்கள் அமைந்திருக்கும் ராகங்களுக்கு "ஸ்வராந்தர ராகங்கள்" என்று பெயர்.

ஒரு ஜன்ய ராகத்திற்கு ஆரோஹணத்தில் ஏழு சுரங்களோ, ஆறோ ஐந்தோ அமைந்திருக்கலாம்; அவரோஹணத்திலும் இவ்வாறே இருக்கலாம். இன்னும் ஆரோஹணத்திலும், ஆவரோஹணத்திலும்-இரண்டிலும்-ஐந்து அல்லது ஆறு சுரங்கள் இருக்கலாம். இவ்வாறு செய்யப்படும் பிரிவுகள் எட்டு வகைப்படும்:-

(ஸம்பூர்ணம் என்பது ஏழு ஸ்வரங்களையும், ஷாடவம் என்பது ஆறு ஸ்வரங்களையும், ஓளடவ என்பது ஐந்து சுரங்களையும் குறிக்கும்)

ஸம்பூர்ண ஷாடவ, ஷாடவஸம்பூர்ண,

ஸம்பூர்ண ஓளடவ, ஓளடவஸம்பூர்ண,

ஷாடவ ஓளடவ, ஓளடவ ஷாடவ,

ஷாடவ ஷாடவ, ஓளடவ ஓளடவ.

என்றும் பிரிவுகள் கொண்டு ஒரு மேளகர்த்தனில் எட்டு வகைகள் ஏற்படுகின்றன. (பாபி. 2)

இசை சாதனையில் இவ்வாறு பிளவுகளால் அதாவது வெறும் கணக்கிடக் கூடிய பிளவுகளால் ராகங்கள் சாரமற்று நேர்ந்து விடக் கூடுமென்று எண்ணலாம். ஆனால் கற்பனைத் திறனுடைய வாக்கேயகர்களுடைய கைங்கர்யங்களினால் இவை இன்பரஸத்தை அடைகின்றன. ராகங்களின் கணக்கற்ற பிரிவுகளின் பரப்பை இவர்கள் காட்டியுள்ளனர். உதாரணமாக நட பைரவி எனும் 20-ஆவது மேளமான ராகம் தியாகராஜருடைய காலத்திற்கு முன் "கையாளாத" ராகமாக இருந்தது. தியாகராஜர் இயற்றிய "சேதுலர ச்ருங்கார" எனும் கிருதி இந்த ராகத்திலுள்ளது. சிலர் இதை பைரவியில் இருப்பதாகவும் கருதுகின்றனர். இருந்தாலும், இந்த ராகத்தின் அதாவது நட பைரவி ஜன்யங்களுக்குத் தனிப்பட்ட ரூபங்கள் தியாகர்யர் நமக்கு அளித்திருக்கிறார்.

2. ராரஸீதராமணீமனோஹர

ஹிந்தோளவஸந்தம்

ஷாடவ-ஓளடவ.

ரி.நி வர்ஜம்,

ஆரோஹணத்தில்,

ஆவரோஹணத்தில்

ப, க வர்ஜம்.

(ஸகமபதஸ்

ஸ்ந்திதமகஸ)

3. இன்னும்

21-ஆவது மேளத்தில் ஜன்யமான கல்யாணவஸந்த ராகத்தில் நர்தலோலுடைக் கிருதி:-

(ஓளடவ ஸம்பூர்ணம்

ஸகமததிஸ் - ஸந்திதமகரிஸ்)

4. 22-ஆவது மேளத்தில் ஜன்யமான கன்னடகௌ ராகத்தில் ஹி.ஜி.பி.என். என்னும் கிருதி:-

(ஷாடவ ஷாடவ

ஸகமபதஸ் - ஸந்திதமகஸ)

5. 28-ஆவது மேளத்தில் நவரஸ கன்னட ராகத்தில் நினுவினா கிருதி:

(ஸகமபதஸ் - ஸந்திதமகரிஸ்)

இருக்கிறதால், வர்ஜமாகங்களின் தனிச் சிறப்புகளை நாம் அறியலாம். இவ்வாறு ஷாடவ-ஸம்பூர்ணம், ஸம்பூர்ண-ஷாடவம் என்று பிரிவுகள் அடுத்தடுத்து வருகையில் 72 மேள கர்த்தா ஒவ்வொன்றிலும் அந்த ஜன்யங்கள் மறுபடியும் வரக் கூடும். உதாரணமாக, மத்யம ஸ்வரம் வர்ஜமாகயிருக்கும் ராகத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். இந்த வர்ஜராகம் பூர்வாங்க மேளத்திலும், உத்தராங்க மேளத்திலும் ஜனித்து வரலாமல்லவா? அதாவது சங்கராபணம், கல்யாணி (நேர் நேராக இருக்கும் மேளங்கள், 29, 29 36 மேளம்) ராகங்களில் நிஷாத வர்ஜமாகவும் எடுத்துக் கொண்டால், மோஹன ராகத்தின் சுரங்கள் வருகின்றன. இன்னும், ஹரிகாம்போதியில் இதே மத்யம வர்ஜமாகவும், நிஷாத வர்ஜமாகவும் எடுத்துக் கொண்டால், இதே மோஹன சுரங்கள் வருகின்றன. மோஹன ராகத்தின் தைவதத்தின் இயல்பை உணர்ந்தால், ஹரிகாம்போதி ஜன்யமாகவே கருதலாம். இன்னும் இப்போடப்பட்ட உதாரணங்கள் வரும்பொழுது, முதலில் வரும் அதாவது குறைந்த எண்ணிக்கை கொண்ட மேளகர்த்தாவையே ஜனகமாகக் கொடுக்கப்படுகிறது. அதாவது மோஹனத்தின் ஜனக ராகம், 28-ஆம் மேலாகிய ஹரிகாம்போதியின் ஜன்யமாகக் கருதப் படுகிறது. பெரும்பாலும் ஸம்பிரதாயத்தை ஒட்டியும், சுரங்களில் கருவியின் மதிப்பை ஒட்டியுமே ஜன்யராகங்களின் ஜனக அமைப்பு செய்யப்படுகிறது.

வர்ஜ ராகங்கள் சார்ட் 2-ல் காட்டப்பட்டிருக்கின்றன. இதில் கூறியிருக்கும் உதாரணங்கள் உபாங்கராகங்களே.

பாஷாங்க ராகங்களில், ஒன்று அல்லது இரண்டு சுரங்களே ஆன சுரங்களாக இருக்க வேண்டும். அதாவது, ஜனக ராகத்தில் காணப்படாத சுரம், பாஷாங்க ஜன்யத்தில் இருக்கும். உதாரணமாக பைரவியிலும், முகாரியிலும் ஆரோஹணத்தில் சதுசுருதி தைவதம் அமைந்துள்ளது. இவ்விரண்டு ராகங்களும் சுத்த தைவத முள்ள 20-ஆவது நடன பைரவி மேளத்திலேயே ஜன்யங்களாகக் கருதப்படுகின்றனவே ஒழிய, 22-ஆவது கரஹப்ரியாவில் சேர்க்கப் பட்டவில்லை.

முகாரி ராகத்தின் ஆரோஹணம்: ஸரிமபதித ஸ்; ரிமபதஸ் என்றும் வரலாம்.

முதலில் சொன்ன கிரமத்தில் ஸ்வரங்கள் நேரான முறையில் வராமல், பஞ்சமத்திற்கு பட்டிய பிறகு தைவதத்தை முதலில் தருதல் "பரிதஸ்" என்று வருகிறது. இவ்வாறு அமைப முறைக்கு "வக்ர" என்று பெயர் வைக்கலாம். இந்த ராகம் வக்ர ராகவேண்டாம். சார்ட் 3 இல் இவ்வகையைக் காணலாம். உதாரணங்கள்:

பேகடா ராகத்தின் ஆரோஹண அவரோஹணம்:
ஸ க2 ரி2 க2 ம1 ப த2 ப ஸ்; ஸ நி1 த ப2 ம1 க ரி ஸ்.

இதில் ஆரோஹணம், அவரோஹணம் ஸம்பூர்ணமாகவும் அமைந்திருப்பதால் இந்த ராகம் வக்ர ஸம்பூர்ணம் எனப்படும். மேலும் இதை ஆரோஹண வக்ரம் என்று சொல்லலாம். ஏனெனில் ஆரோஹணக்ரமம் வக்ரமாக ஆகியுள்ளது.

கர்னாடக பிஹாக் ராகம்:-

ஸ ரி2 க2 ம1 ப த2 நி1 ஸ்

ஸ் நி1 த2 நி1 ப க2 ம1 க2 ரி2 க2 ஸ

இது ஸம்பூர்ண வக்ர ராகத்திற்கு உதாரணம். இன்னும் இதை அவரோஹ வக்ரமென்று கூறலாம்.

ஸ்ரீரஞ்சனி ராகம்: ஸரிகமதநிஸ் - ஸ்நிதமகரிஸ

இந்த ராகம் ஷாடவ உபய வக்ரமெனப்படும். ஏனெனில் ஆரோஹண, அவரோஹண-ஆகிய இரண்டு கிரமங்களும் வக்ரமாக அமைந்திருப்பதால்.

ஹம்ஸத்வனி:

ஸ ரி2 க2 ப நி2 ஸ் - ஸ் நி ப க2 ரி2 ஸ

இது ஷாடவ உபய வக்ரம்.

இரு ராகம் பாஷாங்கமாகவும், வக்ரமாகவும் இருந்தால், அது பாஷாங்க வக்ரமாகும்.

உதாரணம்:

சாரங்க ராகம் - மேசகல்யாணி ஜன்யம்

ஸ ரி2 ஸ-பம2 பத2 நி2 ஸ்

ஸ்நி2 த2 பம2 - ரி2 க2 ம1 ரி2 ஸ.

அந்நிய ஸ்வரமான சுத்த மத்யமம், நஷத்திரக் குறிப்புடன் காட்டப்பட்டுள்ளது.

(மேலே ஸ்வரங்களுக்கு இணக்கப்பட்ட எண்கள் கோமளா, தீபிப வகைகளைக் காண்பிக்கின்றன:

(கோமளா கர்ப 1; தீபிபம் 2)

நில ராகங்களின் சஞ்சரிப்பு மேல் ஸ்தாயி ஷட்ஜம் வரை போகாமல் அமைந்திருக்கின்றன. கீழ் ஸ்தாயியிலும் ஸஞ்சாரம் அதிகம் கீழே போகாமல் காணப்படும். இப்பேர்ப்பட்ட ராகங்களை அவைகள் மேலே எட்டும் ஸ்வரங்களைக் குறித்து, நிஷாதாந்தியம், தைவதாந்தியம், பஞ்சமாந்தியம் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. உதாரணங்களாக:

நாதநாமக்ரிய, புன்னாகவரளி — நிஷாதாந்திய ராகங்கள்
சூரஞ்ஜி — தைவதாந்திய ராகம்
நவரோஜ் — பஞ்சமாந்திய ராகம்

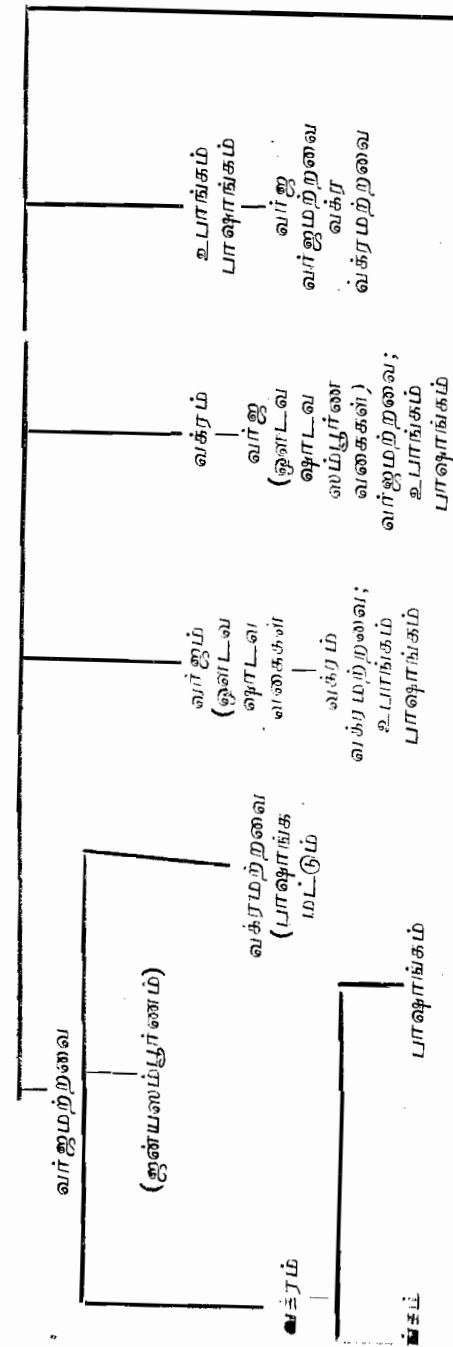
இந்த ராகங்களின் ஸஞ்சரிப்பு குறைவாக இருந்தாலும் இவைகளில் ராக ஆலாபனை விஸ்தரிக்க மிகவும் எளிதாகவும், இனிமையாகவும் கையாளலாம். இதனால்தான் இந்த ராகங்களின் பல உருப்படிகள் அமைந்துள்ளன. ராக பாவம் பூர்த்தியாகவே அமைந்துள்ளன. நாட்டுப்பாடல்கள் பல இந்த ராகங்களில் உள்ளன. மேலே ஸஞ்சாரங்கள் மத்யமச்சூதியில் பாடப்படுகின்றன. அதாவது சுத்தமத்தியமத்தை ஆதாரஷட்ஜமாகமாற்றிக் கொள்ளப்படுகிறது.

இந்திய இசையானது, சுரங்களின் கோர்வைகளையே அடிப்படையாகக் கொண்டதால் ராகங்கள் வளர ஹேதுவாயின. வட்ட நாட்டு இசையில் 'கார்ட்' என்னும் இரண்டு மூன்று சுரங்களே ஒரே சமயத்தில் காட்டுவதால், இது சுரங்களின் தனித்தனி அம்சங்களை எடுத்துக் காட்டும்படியான ராக வடிவங்களுக்கு அம்சவளவு இடம் கொடுக்கவில்லை.

ராகங்களின் பல பிறவிகளினாலும், அவைகளின் வளர்ச்சி மிஸாலும் வாக்யகாரர்களுடைய திறனாலும் நம் சாஸ்திரிய முறை மிலும் கலையின் ராகாம்சம் விருத்தியடைந்துள்ளது.

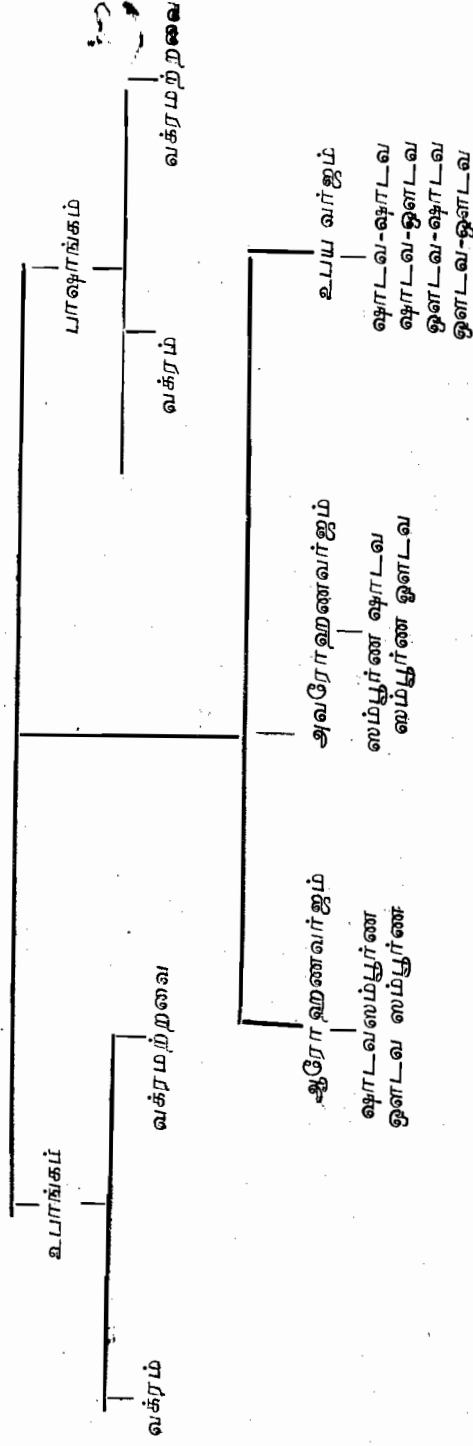
ஜன்யராகங்களின் பெயர் பிரிவுகள்

ஜன்ய ராகம்



நிஷாதாந்தியம்
தைவதாந்தியம்

வர்ஜ ராகம்



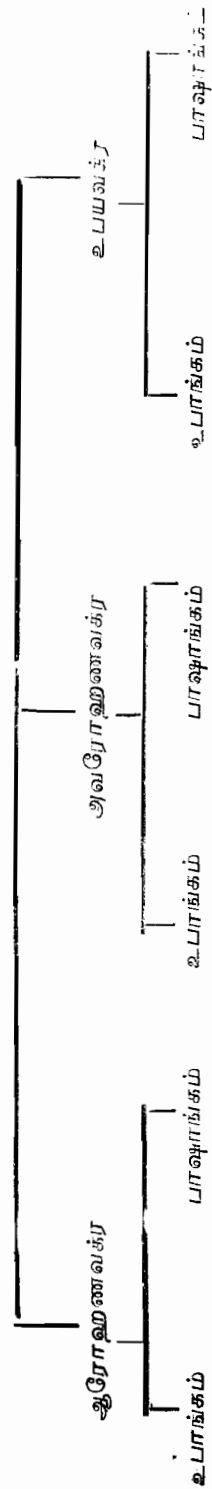
பாஷாங்கம் -- வர்ஜ-வக்ர: முகாரி (2) ஸரிமபதி தஸ் - ஸ்நிதபமகரிஸ

சர்ட்: 2

வர்ஜ ராகபீர்வுகள்

தொகுப்பு	ஸம்பூர்ண (ஏழு சுரங்கள்)	ஷாடவ (ஆறு காங்கள்)	ஷாடவ (ஐந்து சுரங்கள்)
வகைகள்	ராகம்	கர்தாராகம்	ஆரோஹண
1. ஷாடவ-ஸம்பூர்ணம்	காம்போதி	28	ஸ்நிதபமகரிஸ
2. ஸம்பூர்ண-ஷாடவம்	பாவம்	17	ஸ்தபமகரிஸ
3. ஓளடவ-ஸம்பூர்ணம்	ஸாவேரி	15	ஸ்நிதபமகரிஸ
4. ஸம்பூர்ண-ஓளடவம்	கருடத்வனி	20	ஸ்தபமகரிஸ
5. ஓளடவ-ஷாடவ	மலஹரி	15	ஸ்தபமகரிஸ
6. ஷாடவ-ஓளடவ	பஹுதாரி	28	ஸ்தபமகரிஸ
7. ஷாடவ-ஷாடவ	மூரஞ்சனி	22	ஸ்தபமகரிஸ
8. ஓளடவ-ஓளடவ	உறம்சத்வனி	29	ஸ்தபமகரிஸ

வகை ராகங்கள்



உதாரணங்கள் :

ஸம்பூர்ண வகை, ஆரோஹண வகை, உபாங்க	பேகட	(29)	ஸகரிகமபதபஸ்	—	ஸநிதபமகரிஸ
ஷாடவ வகை	தேவமனோகரி	(22)	ஸரிமபநிஸ்	—	ஸநிதநிபமரிஸ
ஒளடவ வகை	ஸ்ரீ ராகம்	(22)	ஸரிமபநிஸ்	—	ஸநிபமகரிஸ
அவரோஹண வகை-உபாங்க, உபயவகை	நாட்ட குறிஞ்சி	(28)	ஸரிகமநிதநிபதநிஸ்	—	ஸநிதமகமபகரிஸ
பாஷாங்க வகை-உபயவகை-வரஜ	ஸாரங்க	(65)	ஸரிஸபமபதநிஸ்	—	ஸநிதபமகரிஸ

5. ராகலக்ஷணம்

அ. மாயாமாளவகளை

முன்னாள் இந்த ராகத்தின் பெயர் மாளவகளை என இருந்தது. கடபயாதி ஸங்கியத்திற்கு அடங்கியிருப்பதற்காக இதற்கு 'மாயா' என்று முன் சேர்க்கை செய்யப்பட்டது.

ராமாமாத்தியர், 'மாளவகளை' மானதுசிறந்த ராகங்களுக்குள் சிறந்தது எனச் சொல்லியிருக்கிறார்.

மாயாமாளவகளை ராகம் ஸம்பூர்ணம்; 15-ஆவது மேள கர்த்தா; மூன்றாவது சக்கிரமாகிய அக்னி சக்ரத்தில் மூன்றாவது ராகமாக விளங்குகிறது.

ஆரோஹணம் — ஸரிகமபதநிஸ்

அவரோஹணம் — ஸநிதபமகரிஸ

ஷட்ஜ, பஞ்சமங்களைத் தவிர இதில் வரும் சுரங்கள்:

சுத்த ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்தமத்யமம்,

சுத்த தைவதம், காகலி நிஷாதம்

இந்த ராகத்திற்கு சில இயற்கை லக்ஷணங்கள்:

1. பக்க-பக்க ஸ்வரந்தானங்களாக நாலு ஜோடிகள்:—

ஸ-ரி; க-ம; ப-த; நி-ஸ்

2. இந்த ஜோடிகளில் அசல் ஸ்வரங்களாகிய ஷட்ஜ பஞ்சமங்கள் மூன்று ஜோடிகளில் அமைந்துள்ளன. பின்னணி சுருதி (ஸ-ப-ஸ்) என்று இருப்பதால், ஆரம்ப மாணவர்களுக்கு அடுத்தடுத்து உள்ள, அதாவது 'ஸ' பக்கத்தில் 'ரி', 'ப' பக்கத்தில் 'த', மேல் 'ஸ' பக்கத்தில் 'நி' சுரங்களின் ஸ்தானங்களை உச்சரிப்பதற்குச் சுலபமாயிருக்கும்.

3. நாலாவது ஜோடியான 'க-ம' என்பதில் சுத்த மத்யமம் ஸ்வயம்பு ஸ்வரமானதால் இயற்கையான உறுதியுடனுள்ளது. கரந்தாரமும் அப்படியே. இந்த காந்தாரத்தை 'நொக்கு' சுரத்துடன் சொல்லாவிட்டாலும், இந்த ராகஸ்வரூபம் மங்கலாகாது.

4. மேளகார்த்த - பிரிவுக்காக, விவாதி சுரங்களாக வரக்கூடும் ஸ்வரங்கள்:-

சதுச்சுருதி ரிஷபம், சுத்த காந்தாரமாகவும், ஸாதாரண காந்தாரம் ஷட்சுருதி ரிஷபமாகவும், சதுச்சுருதி தைவதம் சுத்த நிஷாதமாகவும் கைசிக நிஷாதம் ஷட்சுருதி தைவதமாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த சுரங்கள் என்றும், மாயாமாளவகௌள ராகத்திலில்லை. இந்த ஒரே ராகத்தில்தான் இது காணப்படும்.

மேற் கூறிய இக்காரணங்களால் 'மாயாமாளவகௌள' ராகம் ஆரம்ப மாணவர்களுக்கு அப்யாஸ முறையில் கற்கச் சிறப்புற்றதாக இருக்கிறது.

மாயாமாளவகௌள ராகத்தில் உதித்த பல ஜன்ய ராகங்களில் நாடோடிப் பாடல்கள் இருக்கின்றன. இஸ்லாமியர் சொல்லும் பிராத்தனை இந்த ராக ஸ்வரங்களில் உள்ளன. இந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில் பைரவ ராகம் இதற்கு ஒப்பானதாகும்.

ஸஞ்சாரம்:

ஸரிகமபதப	— தபமகமபதநிஸ்
நீநீஸ்ரீஸ்	— ஸ்ரீநீ - ஸ்ரீகம்க்ரீ
ஸ்நிஸ்ரீஸ்	— ஸ்நிதபம் - கமபதநிஸ்
நீநீதபம்	— கமபதநிஸ் நிதபம்
கமகரிஸ	— நிதபம் - பதநீ-ஸா

உருப்படிகள்:

லக்ஷணகீதம்:-

ரவிகோடிதேஜ - மட்யதாளம்

கிருதி:

துளஸிதளமு	— ரூபகம்	— தியாகராஜர்
மேருஸமான	— ஆதி	— ,,
தேவிதுளஸம்ம	— ,,	— ,,
விதுலகு ம்ரோகேதா	— ஆதி	— ,,
மாயாதிதஸ்வரூபினி	— ரூபகம்	— பொன்னய்யா
தேவாதி தேவ	— ,,	— மைசூர் ஸதாசிவராகம்
தேவதேவகலயாமி	— ஸ்வாதி திருநாள்	

ஸ்ரீரங்கம்

22. ஆவது மேளமயன சுபறைப்பிரகாரில் ஜன்யம்; ஷாடவ மரபங்கம், வர்ஜம். வர்ஜஸ்வரம் - பஞ்சமம்.

ஆரோஹணம்	— ஸரிகமதநிஸ்
அவரோஹணம்	— ஸ்நிதமகரிஸ

பூர்வாங்க உத்தராங்க பகுதிகளில் சமமான இடங்களைப் பெற்றிருக்கும் சுரங்களையுடையது இந்த ராகம்.

ஷட்ஜத்தைத் தவிர்த்து வரும் சுரங்கள்:

சதுச்சுருதி ரிஷபம், ஸாதாரண காந்தாரம்,

சுத்தமத்யமம், சதுச்சுருதி தைவதம், கைசிக நிஷாதம்

பஞ்சம வர்ஜமானதால் இந்த ராகத்தில் மத்யமம் முக்யத்துவம் அடைந்திருக்கிறது. தியாகராஜரின் இரண்டு உருப்படிகள் மத்யமத்தில் ஆரம்பமாகின்றன.

பரோசேவாரெவரே, மாருபல்க

மற்றொரு கிருதியான ஸௌகஸௌக என்பதில் கிருதி எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்பதையும் மிருதங்க வாத்ய இணைப்பு மிருதுவாக இருக்க வேண்டும் என்பதையும் சொல்லுகிறார்.

சில இசை வல்லுநர்கள் இந்த ராகத்தைக் கையாளும் பொழுது, தம்பூராவில் பஞ்சமத் தந்தியை மத்தியமத்திற்கு இறக்குவதுண்டு. வைணிகர்கள், தாளத்திந்தியில் வரும் பஞ்சமத்தை மத்யமம் செய்வதுண்டு.

இந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில் ஸ்ரீரஞ்சனிக்கு நேராக பாகேசீ எனும் ராகத்தை ஒப்பிடலாம்.

ஸஞ்சாரம்

ரிகமா-தநிஸ்-தநிஸ்ரீக்ரீஸ்-
நிஸ்ரீ-ரீஸ்நிதமகரிகா-கமதநிஸ்-
நிக்ரீக்ஸ்ரீ-நிரீஸ்ரீ-நிஸ்நிதமா-
கரிகா-நிதமகரி-சமகரிகரிஸா-
நிரிஸ-நிதமா-தநி-ரீஸ் நிஸ்-

உருப்படிகள்

ப்ரோசேவாரெவரே	—ஆதி	—தியாகராஜர்
மாருபல்க	—ஆதி	—
ஸெகஸுக	—ரூபகம்	—
புவினிதாஸுடனே	தேசாதி	—
ஸரியெவ்வரே	—	—
ஸ்ரீதும்துர்கே	—	—முத்துஸ்வாமி தீக்ஷதர்
ப்ரோசுடகு	—	—தக்ஷிணாமூர்த்தி

இ. மோஹனம்

28—வது மேளமாகிய ஹரிதாம்போதியில் ஜன்யம்; ஒளடவ, வர்ஜ—உபாங்கம், வர்ஜ ஸ்வரங்கள் — மா, நி.

ஆரோஹணம்	— ஸரிகபதஸ்
அவரோஹணம்	— ஸ்தபகரிஸ

மோகனம் மிகவும் பழமையானராகம். உலக ஸங்கீதங்களில் காணப்படும் ராகம். இந்த ராகத்தின் ஸ்வரங்களே இதற்குக் காரணமெனக் கூறலாம். 'ஸைகிள் ஆப் பிப்தஸ்' என்னும் படிப்படியாக பஞ்சம பாவத்துடன் வரும் வகையில் ஷட்ஜத்திலிருந்து, சதுச்சுருதி ரிஷபமும், சதுச்சுருதி ரிஷபத்திலிருந்து சதுச்சுருதி தைவவமும், சதுச்சுருதி தைவதத்திலிருந்து அந்தர காந்தாரமும் வருகின்றன. இவைகளே மோகன ராகங்களின் சுரங்களாகும்.

மேல் நாட்டு இசையில் வயலின் வாத்யத்தின் தந்திகள் 'ஜி-டி-ஏ-இ' என்று அதாவது ஸ-ப-ரி-த என்று சுருதி கூட்டப் பட்டு வருவதையும் இங்குச் சொல்லலாம்.

பல நாடோடிப் பாடல்களும், மோகினியாட்டம் முதலிய இடை நாடகங்களில் பெரும்பாலும் மோகன ராகமே கையாளப்படுகிறது. ஜப்பானிய இசையிலும், இம்முறை தோன்றுகிறது. இந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில்—மோகன ராகம் 'பூப்' என்று வழங்கப்படுகிறது. இதன் பழக்கத்தால் கர்னாட ஸங்கீதத்திலும் மோகனத்தில் 'ஸ்தப' என்று கையாளும்பொழுது சிலர் காகலிநிஷாதத்தைத் தொடுகின்றனர். ஆனால் நம் இசையில் காந்தாரமும், தைவதமும், மோகனத்தில் அந்த அசைவுடனுமே கையாளப்பட வேண்டும்.

ஸஞ்சாரம்

காபதஸ்ஸா—தா—க்ரிஸ்தா
பதஸ்ரிஸ்தபகா — பதஸ்தபகரி—
கபதபகரி—ஸரிகபகரிஸ—
ஸரிதா—ஸரி கா கா—
கக பப தத பப கரி — ஸரிதா—ஸா

உருப்படிகள்

சீதம் — ரெவீணா — ரூபகம்
வர்ணம் இயற்றியவர்கள் :

பல்லவி துரைசாமி அய்யர்
ராமநாதபுரம் ஸ்ரீநிவாஸ அய்யங்கார்
வீணை குப்பய்யர்

க்ருதி:

பவனுத	— ஆதி	— தியாகராஜர்
நனுபாலிம்ப	— ஆதி	—
மோகனராகம்	— ஆதி	—
எவருரா	— சாபு	—
ஏன் பள்ளி கொண்டரய்யா	—	— அருணாசலக்கனி
பெத்த தேவுனி	—	— மைசூர்ஸ்தாகிவராவ்

தரங்கம்:

கேமம் குரு	— நாராயண—தீர்த்தர்
ஜாவளி	— மோஹமெல்ல
	— பட்டாபிராமய்யர்

ஈ. சங்கராபரணம்

சங்கராபரணம் ஸம்பூர்ணராகம், 29—ஆவது மேளகர்த்தா கடபயாதிஸங்கியத்தில் அடங்குவதற்கு 'தீர' எனும் முன்சொல் அமைக்கப்பட்டது. ஐந்தாவது ராகமளக வருகிறது. ஷட்ஜ பஞ்சமங்களைத் தவிர்த்து வரும் சுரங்கள்:

சதுச்சுருதி ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்தமத்யமம்
சதுச்சுருதி தைவதம், காகலி நிஷாதம்

ஆரோஹணம்	— ஸரிகமபதநிஸ்
அவரோஹணம்	— ஸ்நிதபமகரிஸ

பூர்வாங்கத்திலும், உத்திராங்கத்திலும் சமானமுள்ள ஸ்தானங்களில் அமைந்துள்ளன. மேலும் ரிஷபமும், தைவதமும், ஒரே மாதிரியான 'நொக்கு' கமகத்துடன் வழங்கப்படுகிறது. இதுவே ராகச் சாயையைத் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகிறது. இதுவே, 'ஸ்கேல்' என்பதற்கும் 'ராகம்' என்பதற்கும் உள்ள வித்தியாசங்களை எடுத்துக் காட்டுகிறது. ஐரோப்பிய ஸங்கீதத்தில் 'மேஜர் டைடானிக் ஸ்கேல்' என்றும், இந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில் 'பிலாவல்' என்றும் கூறப்படும் ராகம் சங்கராபரண ஸ்வரங்களை உடையன. பண்டைக்காலத் தமிழ்ச்சையில் இந்த ராகம் பழம் பஞ்சரம் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது.

ஸங்கீத ரத்னாகரம், ஸங்கீத மகரந்தம், ராக விபோதம், ஸங்கீத மையஸார முதலிய நூல்களில் சங்கராபரணத்தின் குறிப்பு இருக்கின்றது. ஸோமநாதர் ராகவிபோதத்தில், ராகஸ்வரூப தேவதை வர்ணனையில் சங்கராபரணத்தை வெண்மை நிற முடையதாகவும், தாமரைப்பூக்கள் மாலையணிந்ததாகவும் மேகத்திலும், நெற்றியிலும் விபூதி பூசியுள்ளதாகவும், சிவந்த ஆடை அணிந்ததாகவும் விவரிக்கிறார். இது மிகப் பொருத்தமெனச் சொல்லலாம். ஏனெனில், சங்கராபரணம் என்றால் சிவனுக்கு அணியாக இருப்பது என்று அர்த்தம். சிவபிரான் நடராஜனாக, பாம்புமாலை அணிந்து விபூதியான திருநீற்றுப் பூச்சுடன் விளங்குவதைக் காணலாம்.

சங்கராபரணம் மிக்க பழையமையான ராகம். 'ஸ்தாப' - 'கமதபரிஸ' என்னும் ஸஞ்ஜாங்கள் பழமை வாய்ந்தன. ரிஷப அசைவற்ற அந்தரகாந்தாரம் இந்த ராகத்திற்குத் தனிச் சிறப்பு. இந்த காந்தாரத்தைச் சற்று அசைத்து, ஆந்தோபரிதகமாகக் கையூட்டினால், இது கல்யாணி ராகக்காந்தாரமாக மாறிவிடுகிறது.

ஜண்ட ஸ்வரப்ரயோகங்களும் (பப மம கக மாந; ரிரி கக மம பாப) தாட்டுஸ்வரப்ரயோகங்களாகிய ரிநி-ஸ்த-நிப-தம-பக-மரி-கஸ முதலியவை தாராளமாக இந்த ராகத்தில் உபயோகப்படுகின்றன. ச்லோகம், பத்யம், விருத்தம் முதலியவை இந்த ராகத்தில் சஞ்சாரமாக உபயோகப்படுகிறது. எல்லாவித உருப்படிகளும் இந்த ராகத்தில் காணப்படுகின்றன.

ஸஞ்சாரம்

ஸபாமகமரி

-- கமபதநிஸ் --

ஸாஸநிஸ்

-- ஸநிஸ்ரிகரி --

நிஸ் ரீஸ் - தபா-கமமபதநிஸ்-ரிஸ்த

நிப - மகமா-கமதபபா ரீஸ் -

ஸத நீ - ஸரீஸ்-

உருப்படிகள்:

கீதம் - வரிஜிதமதவிலாஸ் - த்ருவதாளம்

ஆரேரேசரத - ஸிம்ஹநந்தன

வர்ணம்-

ஸாமிநின்னே-ஆதிதாளம்-வீணை குப்பய்யர்

சலமேலே

-அட-ஸ்வாதிதிருதாள

பதவர்ணம்: அதிமோஹ

பதம்: அல்ல நாயேனு-த்ருபுட-கூஷ்தர்யயா

எவ்வடேபாம - மிசர்ம

தாரீஜுசு - சாபு - சபாபதி அய்யர்

நல்ல நல்ல நிலவு - ஆதி - கனம் கிருஷ்ணய்யர்

தரங்கம்:

ஸ்ரீவாஸுதேவ - சாபு-நாராயண தீர்த்தர்

அஷ்டபதி:

பச்யதி பச்யதி -த்ருபுட-ஜயதேவ

திவ்யநாம சுருதி

(தியாகராஜர்)

ரமாரமணராரா

- ஆதி

ராம நின்னுவினா

- ரூபகம்

பரிபாலய தாசரதே

- சாபு

ஸ்ரீரகுவர்

- ரூபகம்

பாஹிராமகர்தா

- ஆதி

ராமாஸீதாராம

- "

வரலீல

- திசர்வகு

ஸீதாபதி

- ஆதி

சுவிதமு

மூன்று பாகங்களைக் கொடுக்கும் மூர்ச்சனைராக மேளங்களில்,

சங்கராபரணம் ஒன்று:

ரிஷப மூர்ச்சனை	— கரஹரப்ரிய
கபஜமூர்ச்சனை	— உறனுமதோடி
மத்யமம்	— மேசகல்யாணி
பஞ்சம	— ஹரிகாம்போதி
தைவத	நடபைரவி

தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் இந்த சங்கராபரணத்தில் அநேக

கிருதிகள் இயற்றியிருக்கிறார்.

சுபரகு ஜுசிநதி	— ஆதி
எதுட நிலி	— ..
எந்நகு பெத்தல்ல	— ..
புத்திராது	— சாபு
பந்தி பிக்ஷமியவே	— ரூபகம்
மனஸ்குஸ்வாதின	— ..
மரியாத காதூர	— ஆதி
ஸ்வபராகஸுதராஸ	— ..

மற்ற ஸங்கராகாரங்களின் கிருதிகள்:—

நாகலிங்கம்	— முத்துஸ்வாமிதீக்ஷதர்
அக்யலிங்கவிபோ	— ..
ஸரோஜதளநேத்ரி	— ச்யாமா சாஸ்திரி
தேவிபிபே நேத்ரி	— ..
மஹிமதெவிய தம மா	— ஆனய்யா
புரிமொய்யா	— தாளப்பாக்கம் சின்ன ய்யா
ந்ருத்யதி	— ஸ்வாதி திருநாள்

ஹம்ஸத்வனி

சிற ஆஸ்து மேளமான நிர சங்கராபரணத்தின் ஜன்மம்,

நாஸ ஸ, மபாங்க ஸரிஜம், ஸரிஜ கரங்கள் ம த

ஆரோஹஸம்	— ஸரிகாந்திஸ்
அஸரோஹஸம்	— ஸந்திரகரிஸ

ஷட்ஜ பஞ்சமங்களைத் தவிர வரும் சுரங்கள்:

சதுச்சுத்திரிஷபம், அந்தர காந்தாரம்,
காகலி நிஷாதம்

இந்த ராகம் முத்துஸ்வாமி தீக்ஷதரின் தந்தையான ராமஸ்வாமி தீக்ஷதரால் கோர்க்கப்பட்டது. ஆகவே தியாகராஜர் காலத்திற்கு முன் இந்த ராகத்தில் உருப்படிகள் கிடையாது.

மேல் நாட்டு ஸங்கீதத்திலுள்ள “மேஜர் கார்ட்” என்று சொல்லப்படும் ப்ரயோகங்கள் — ‘ஸக2 ப, பநி2 ரி2—இவை இரண்டுமே ஹம்ஸத்வனி ராகத்திலுள்ள சுரங்களாகும்.

ஹம்ஸத்வனியும் மோகனமும், ஒரே ஸ்வரவித்திலுள்ளன அதாவது, மோகனத்தின் தைவதத்திற்குப் பதிலாக காகலி நிஷாதம் ஹம்ஸத் வனியிலுள்ளது. இருந்தாலும் ராகச் சாயையும் ரூபமும் மிக வேறுபாட்டுடனே வருகின்றன. மோகனத்தின் காந்தாரம் லலிதமாகவும், ஹம்ஸத்வனியில் காகலி நிஷாதம் வருவதால் ஒரு கம்பீர்யம் இதில் காணப்படுகிறது. மேலும் மூர்ச்சனகாரக ராகமாகப் பார்க்கும் பொழுது, ஹம்ஸத்வனியில் ஒரு ராக மாற்றமே தேர்ந்துகிறது. அதாவது பஞ்சம மூர்ச்சனையாக நாகஸ்வராவளிராக ஏற்படுகிறது. ஆனால் மோகனத்தில் — இதன் எல்லா சுரங்களும் மூர்ச்சனை தருகின்றன.

ரிஷப மூர்ச்சனை	— மத்யமாவதி
காந்தார மூர்ச்சனை	— ஹிந்தோளம்
பஞ்சம மூர்ச்சனை	— சுத்தஸாவேரி
தைவத மூர்ச்சனை	— சுத்த தன்யானி

ஸஞ்சாரம்

கரிகபாபா—கபநிஸ்திபகா—
ரிகபநிபகர் — கக பப நிநி— நிரி நிநி
பக—ரிக பநி—ஸரிகபகரி
ஸரிகபகரிஸநிப—கபநி—
ஸரிஸநி புநி ஸாஸா

கிருதிகள்:

வாதாபி கணபதி பஜேஹம்	— தீக்ஷிதர்
அருள்புரிவாய் கருணைக்கடலே	— பர்பநாசம் சிவன்
ஸாஸாபாநிபோநிபா	— ..
புரீரகுலமந்து	— தியாகராஜர்
ஹம்ஸ குருக	— மட்டணம் கபாமணி அய்யர்

முந்த, பாகத்தில் காம்பீர்யத்தன்மைமினால் கச்சேரிகளில் முறையில் களைகட்டுவதற்கு எந்த வர்ணமோ, அல்லது உருப்படியோ இல்லை என்பது உண்மை.

6. தாளம்

பந்தா மேளங்களில், பத்தாவது சக்ரமான திசி சக்ரத்தில் (பந்தா பந்தா) ராகமான 56-ஆவது மேளகர்த்தாவாகும் ராகம் ஷண்முகபரிபா. ஷட்ஜ, பஞ்சமங்களைத் தவிர வரும் சுரங்கள்:

சதுச்சுருதி ரீஷபம், ஸாதாரண காந்தாரம், ப்ரதி மத்யமம், சுத்த தைவதம், கைசிகிநிஷாதம்.

புறவாங்கத்தின் இதன் நேர் மேளம் நடபைரவி மூன்று முர்ச்சனைகள் வரும் முர்ச்சனைராக மேளமாகும்.

1. காந்தார முர்ச்சனை — குலினி மேளம் 35
2. பஞ்சம முர்ச்சனை — தேனுகா மேளம் 9
3. தைவத முர்ச்சனை — சித்ரம்பரி 66

நியாகராஜர் காலத்திற்கு முன்பு ஷண்முகபரிபாயினில் உருப்படி (பந்தா பந்தா) தெரியவில்லை. 'வத்தனேவாரு' என்னும் ஒரே மருப்படி நியாகராஜர் இயற்றியது. பட்டணம் சுப்ரமணியய்யர் (மலிமே திக்குவைய்ய) பரபநாசம் சிவன் (ஆண்டவனே, ஓம் ஸவண) மூவர்களில் கிருதிகளால் இந்த ராகம் பிரபலமானதென்று சொல்லலாம். கோடச்சுவைய்யர் கிருதியையும் சொல்லலாம்.

சென்ற நூற்றாண்டில் பிரபல்யமடைந்த இந்த ராகத்தைத் தபகாபா ஹை மேதைகள் பல்லவி வேலைப்பாடுகளை — ராக ஷண்முகபரிபா. நியாவல், சுரம் முதலிய அதிக விவரமுடன் கையாளு தியமனம்.

முந்தபாகத்தின் தைவதர்போயகங்களில் — உதாரணமாக

பாதிநிதீ

ஆமை வளை என்ற இடங்களில் நிறைந்ததை ஷட்ஜ மேலே மேலும் மேலும், பாதிநிதீ தைவதம் களைப்படுத்தி.

ஸங்கீதம்

பந்தா பந்தா பந்தா

பந்தா பந்தா பந்தா

பந்தா பந்தா பந்தா

முன்னுரை:—

முதல் பாடத்தில் தாளத்தின் இயல்பு பற்றிய சிறு குறிப்பீடும், பாட்டின் கால அளவுடன் தாளத்தின் தொடர்பு பற்றிய குறிப்பும் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது. இந்தப் பாடத்தில் நாம் தாளம் என்ற அம்சத்தையும், அதன் பல்வேறு அங்கங்களைப்பற்றியும், பல விதமான தாளங்களையும் பற்றி விரிவாக அணுகுவோம்.

தாளம் என்பது என்ன? சாதாரணமாக தாளம் என்பது காலத்தை அளக்கும் ஒரு அளவுகோல் என்று சொல்லலாம். ஒரு குறிப்பிட்ட கால அளவை ஒரு பகுதியாகக் கொண்டு மற்ற செயல்களின் மொத்த காலத்தை அளக்கும் ஒரு அளவு கோலே தாளம் என்பதாகும்.

தாளத்தின் செயல்பாடு என்ன? தாளத்திற்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட செயல்கள் உள்ளன. முதலாவதாக அது கீதம், வர்ணம், க்ருதி முதலியவைகளின் கால வரையறையை அளக்கிறது. இரண்டாவதாக பாட்டுகளின் போக்கை வரையறுப்படுத்தி கிறது. மூன்றாவதாக ஒரு கச்சேரியில் பாடுபவரின் செயலையும் மிகுதங்கம் வாசிப்பவரின் செயலையும் ஒருங்கிணைக்கிறது. (தொடர்புள்ளதாகச் செய்கிறது). நாட்டியக் கச்சேரிகளில் நாட்டியம் செய்பவர், பாடுபவர், மிகுதங்கம் வாசிப்பவர் முதலியவர்களின் செய்கைகளை ஒருங்கிணைத்து ஒழுங்கு செய்கிறது. காலவரையறையை அளப்பது கச்சேரியின் போக்கை ஒழுங்கு படுத்துவது என்ன என்பதைப் புரிந்து கொள்ள நாம் ஒவ்வொன்றாக ஆராய்வோம்.

அ) தாளம் பாட்டுகளின் காலவரையறையை அளவிடுகிறது:

சாதாரணமாக தினசரி வாழ்க்கையில் எந்த ஒரு சம்பவத்தின் கால அளவையும் ஒரு கடி்காரத்தின் உதவி கொண்டு நிர்ணயிக்கிறோம். உதாரணமாக நாம் சென்னையிலிருந்து பங்களூருக்கு ரயில் மூலமாகக் கடப்பதற்கு எடுத்துக் கொள்ளும் நேரம், கடி்காரத்தின் படி, சுமார் 6 மணிநேரம் ஆகிறது என்று சொல் கிறோம். அல்லது ஒரு நூறு மீட்டர் ஓட்டப்பந்தயத்தில் ஒரு வதற்கு ஒருவன் எடுத்துக் கொள்ளும் நேரம் 11செக்கனடுகள் என்று, ஒரு கடி்காரத்தில் உதவியால் சொல்கிறோம். அது போல் தாளம் என்பது ஒரு பாட்டின் காலவரையறையை அளக்கும்

மூலக் கடிதாரம் போன்றது என்று சொல்லலாம். உதாரணமாக, ஆதிதாளம் என்பது எட்டு எம் பகுதிகள் அல்லது அக்ஷரங்கள் கொண்ட ஒரு அளவு. "நின்னு கோரி" என்ற போதனை வர்ணத்தின் பல்லவியை இந்த ஆதி தாளத்தைப் போட்டுக் கொண்டு பாடும் போது இப்போது கூற்றுக்களில் அல்லது ஆவர்த்தங்களில் (ஒவ்வொன்றும் 8 அக்ஷரங்கள் கொண்டது) அந்த பல்லவி முடிவாகிறது. இதன்படி பல்லவியின் கால அளவு ஆதிதாளத்தின் இரண்டு ஆவர்த்தங்கள் என்று கூறுகிறோம். இந்த வர்ணத்தின் அனுபல்லவி பெருந்துக்கொள்ளும் அளவு இரண்டு ஆவர்த்தங்கள். அதன் முத்தாயில்வரம் எடுத்துக் கொள்ளும் அளவும் 2 ஆவர்த்தங்கள். இது போல் அந்த வர்ணத்தின் எல்லாப் பகுதிகளையும் பாடி முடிக்க எவ்வளவு ஆவர்த்தங்கள் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன என்று கணித்துவிடலாம்.

ஆ) தாளம் என்பது பாட்டின் போக்கை முறைபடுத்துகிறது:

அதே நின்னு கோரி வர்ணத்தை எடுத்துக் கொண்டால் அதன் போக்கு அல்லது நடை நாலு-நாலு ஸ்வரங்கள் சேர்த்த ஷட்வமைப்புகளாகத் தெரிகிறது.

காகா	ரீ;	ஸஸிரி	ககரி	ஸரிகரி	ஸரிஸத	ஸரிகப	கரிஸரி
வாகக	ரிஸரிக	ரிரிஸத	ஸரிகரி	கபகப	தபதஸ்	தாபக	தபகரி

ஒவ்வொரு ஸ்வரத்தின் கால அளவும் அதற்கு நிர்ணயிக்கப்பட்ட படி சரியாக இருக்க வேண்டும். அதாவது 'ஸ' எடுத்துக் கொள்ளும் நேரத்தின் அளவே 'ரி' எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். 'ரீ'யின் அளவு இரண்டு மடங்காக இருக்க வேண்டும். அதே போல் நாலு-நாலு ஸ்வரங்கள் கொண்ட ஒவ்வொரு பகுதியின் காலமும் சமமாக இருக்க வேண்டும். 'காகா' என்ற ஸ்வரங்களுக்கு எடுத்துக் கொள்ளும் நேரம் தான் 'ரீ', என்பதற்கும், 'ஸஸிரி' என்பதற்கும் 'ககரி' என்பதற்கும் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். இது போன்ற நாலு-நாலு ஸமமான கால அளவுகளில் பாடுவதற்கு உதவியாக தாளத்தை கைகளினால் போடுகிறோம். உதாரணமாக, ஆதிதாளத்தை சமகால அளவுள்ள செய்கைகளினால் துடையில் நடையும், விரல்களினால் எண்ணியும், கையை உயர்த்தி உள்ளங்கையை மேற்புறமாகத் திருப்பியும், இது போன்ற செய்கைகளினால் போடுகிறோம். ஆதி தாளத்திற்கு 8 செய்கைகள் இருக்கின்றன. 1) வலது கையினால் தட்டுவது (2) பிறகு கண்களை மூடும் (3) பிறகு மோதிர விரல் (4) பிறகு நடு விரல் (5) மறுபடியும் வலது உள்ளங்கையினால் தட்டுவது (6) உள்ளங்கையை மேற்புறமாகத் திருப்பி வீசுவது (7) மறுபடியும் உள்ளங்கையால் தட்டுவது (8) மறுபடியும் உள்ளங்கையை மேற்புறமாகத் திருப்பி வீசுவது. இந்த எல்லா செய்கைகளும் சமமான கால அளவுள்ளதாக இருக்க

வேண்டும். அடுத்தடுத்துள்ள இரண்டு செய்கைகளின் இடையில் நான்கு ஸ்வரங்கள் பாடப்பட வேண்டும். சமமான இடைவெளிகளில் தாளம் ஒரே சீராகப் போடப்பட்டால் ஸ்வரங்களின் ஒழுக்கு தானாகவே நிலைநிறுத்தப்படுகிறது.

இப்படியாகத்தாளம் சமமான கால இடைவெளிகளுடன் போடப்பட்டால் பாட்டின் போக்கு நெறிப்படுத்தப்படுகிறது. தாளத்தை சரியான கால இடைவெளிகளில் ஒழுங்காகப் போடாவிட்டால் பாட்டின் போக்கும் நெறியிழந்து விடும்.

(இ). தாளம் என்பது பல செய்கைகளை ஒருங்கிணைக்கிறது.

அது எப்படி என்பதைப் பார்ப்போம். ஒரு இசைக் கச்சேரியில் ஒரு பிரதான பாடகர் அல்லது வாதியக் கலைஞர், அவருக்குப் பக்கவாத்தியமாக ஒரு மிருதங்க கலைஞர் இருப்பார். பாடகர் ஒரு பாட்டைப் பாடும் பொழுது மிருதங்கம் வாசிப்பவரும் சில சொற்கோர்வைகளை மிருதங்கத்தில் வாசிப்பார். பாடகர் பாட்டின் அமைப்புக்கு ஏற்ப பல ஸ்வரங்களில் சஞ்சாரம் செய்யும் பொழுது மிருதங்கம் வாசிப்பு சில சமயம் பாட்டின் அமைப்பைப் போலவே இருக்கும், சில சமயங்களில் பாட்டின் அமைப்பிற்கு மாறுபட்ட சொற்கோர்வைகளைக் கொண்டதாக இருக்கும். இருந்தாலும் பாட்டு, மிருதங்கம் இரண்டிற்கும் பொதுவாகத் தாளம் என்பது ஒன்றேயாக இருப்பதால் அந்த தாளத்தின் ஆவர்த்த முடிவில் பாடகர், மிருதங்கம் வாசிப்பவர் இருவரும் ஒரே இடத்தில் முடிக்க வேண்டும். அதில் வித்தியாசம் இருக்கக்கூடாது. தாளத்தின் ஆரம்பத்திற்கும் முடிவுக்கும் நடுவில் வாசிப்பில் வேறு பட்ட கோர்வைகள் இருந்தாலும் பாடகர் முடிக்கும் போது மிருதங்கம் வாசிப்பவரும் முடித்து விடுகிறார்.

உதாரணமாக நம் தினகரி வாழ்க்கையில் நம்முடைய பல செயல்களைக் கடிதாரம்தான் ஒழுங்கு சேர்த்து வைக்கிறது. நம் முடைய கல்லூரிகளையும் பள்ளிகளையும் விட்டு சாயங்காலத்திலேயே வெளியே வந்த பிறகு அவரவர்கள் பல்வேறு செயல்களில் ஈடுபடுகின்றோம். ஆனால் காலையில் குறிப்பிட்ட நேரத்திற்கு கல்லூரிகளுக்கோ பள்ளிகளுக்கோ சென்று ஒன்று சேர்கிறோம். கடிதாரம் நம்முடைய பல செய்கைகளை ஒருங்கிணைக்கும் கருவியாக, பல மணிகளைக் கோர்க்க இழையோடும் நூலாக இருக்கிறது. அது போல் தாளத்தை இசைக் கலைஞரின் கடிதாரம் என்று தோராயமாகச் சொல்லலாம். ஆனால் ஒன்றை நாம் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். கீதத்தைகளையும்; நிரவலையும், கல்பனாஸ்வரங்களையும் பாடும் பொழுதுதான் தாளம் அவசியமாகிறது. ராக ஆலாபனையின் பொழுதோ விருத்தம் பாடும் பொழுதோ தாளம் போடப்படுவதில்லை.

1) **அக்ஷரகாலம்** :- அக்ஷரகாலம் என்பது ஒரு நிறிய காலம். அதன் அளவு நூதனமாகக் கொண்டு பெரிய பெரிய காலப் பகுதிகளாக அளக்கப்படும். எப்படி நம் வாழ்க்கையில் கால அளவைக் கணிக்க முடியுமா? கடினமான பின்பு நிறிய கால அளவை ஒரு பெரிய காலம் கொண்டு நோக்கி அதுபோல் சந்தித்தால் ஒரு அக்ஷரகாலம் அதன் பின்பு நிறிய காலப் பகுதியாகும். கடினமான பின்பு நிறிய காலம் ஒரு பகுதியிலிருந்து பக்கவாட்டில் மறுபக்கத்திற்கு மாறும் போது நோக்கி அதன் இரண்டு 'டிக்' ஒலிகளுக்கிடையே உள்ள நேரத்தை ஒரு நொடி என்று சொல்கிறோம். அதே போல் தாளத்தில் அடுத்தடுத்து வரும் கையின் இரண்டு செய்கைகளுக்கு நடுவில் உள்ள நேரம் ஒரு அக்ஷரகாலம். ஆனால் அந்த தாளங்களின் செய்கைகளின் வேகம் வேவ்வேறு பாட்டுகளில் மாறுகின்றனவால் ஒரு அக்ஷரகாலப் பகுதி என்பது ஒரு நிர்ணயமான கால அளவாக இருக்காது. ஆனால் சமாராக நிதானமாக தாளம் போடும் போது ஒரு அக்ஷரகாலத்தின் அளவு தேவராயமாக ஒரு நொடி (செகண்ட்)க்கு சமமாக இருக்கின்றது என்பதைத் கொள்ளலாம்.

இவ்வாறு ஆதிதாளத்தில் எட்டு செய்கைகள். அவைகளை நிரம்ப திரும்ப, அதாவது பல சுற்றுகளாகப் போடுகிறோம். ஒரு சுற்று ஆதிதாளம் போடும் போது 8 அக்ஷர காலம் கொண்ட ஒரு பகுதியைக் குறிக்கிறது. அது போல அட தாளத்தில் 14 செய்கைகள், 14 அக்ஷரகாலங்கள் கொண்ட ஒரு காலப் பகுதியைக் குறிக்கின்றன. அக்ஷர காலத்தை, அக்ஷரம் என்றே வழக்கில் சொல்கிறோம்.

2) **ஆவர்த்தம்** :- செய்ததையே திரும்ப செய்வதற்கு ஆவர்த்தம் என்று பெயர். ஆதி தாளத்தில் எட்டு அக்ஷரகாலம் கொண்ட ஒரு சுற்று தாளத்தைப் போட்டவுடன், மறுபடி மறுபடி அதே 8 அக்ஷரகாலம் கொண்ட சுற்றுகளை பாட்டின் முடிவு வரைப் போடுகிறோம். தாளத்தில் மிகச் சிறிய காலப்பகுதி ஒரு அக்ஷரகாலம். அது போல் ஆதி தாளத்தின் 8 அக்ஷரகாலம் ஒரு பெரியபகுதி. ஆதி தாளத்தில் அமைந்த பாடல்களில் இந்த எட்டு அக்ஷரம் கொண்ட பெரிய பகுதியே ஒரு ஆவர்த்தம். பல ஆவர்த்தங்கள் பாடி ஒரு பாட்டு முடிவதால் அந்தப் பாட்டின் காலவரையறை எவ்வளவு என்பது, எத்தனை ஆவர்த்தங்கள் பாடியிருக்கிறோம் என்பதை வைத்து கணக்கிட்டு விடலாம். மேலே கூறியபடி "நின்னு கோரி" என்ற மோகனராக வர்ணத்தின் பல்லவி ஆதி தாளத்தின் இரண்டு ஆவர்த்தங்களைக் கொண்டது. இது போல ஒவ்வொரு தாளத்திலும் பாடும் பொழுது ஒவ்வொரு சுற்றும் ஒரு ஆவர்த்தம் என்ற பெயரால் குறிப்பிடப்படுகிறது.

3) **சுரிகை** :- சுரிகை என்பது சொல்லை தாளம் என்பது கால வரையறையை அளக்கும் ஒரு தாளவகம். அதனால் அதன் இயல்பு காலத்தை சார்ந்ததாகவே இருக்கும். காலத்தின் இந்த இயல்பை வெளிப்பாடும் மாகத் தெரியப்படுத்த நமக்கு செய்கைகள் வேண்டும். நாம் இரண்டு செய்கைகள் செய்வதன் மூலம் அதன் நடுவில் உள்ள செயலற்ற நிலைக்கு எடுத்துக் கொள்ளும் நேரத்தை அல்லது காலவரையறையை ஒரு அளவாகக் கொண்டு, அதைப் போல் பல மடங்கு கால அளவுகள் உள்ள ஒரு கிரீத்தனையின் காலவரையறையை (duration) நம்மால் கணக்கிடமுடிகிறது. இவ்வாறு கிரியை என்பது கைகளின் செய்கைகளினால் ஆரம்பித்து அதன் மூலமாக கால அளவுகளைத் தோற்று விக்கிறது.

தற்காலத்திய முறையில் தாளத்தில் முக்கியமாக மூன்றுவித கிரியைகள் இருக்கின்றன. முதலாவதாக வலது துடையில் தட்டுவது அல்லது இடது உள்ளங்கையில் தட்டுவது. இதற்குப் பெயர் தட்டு அல்லது காதம் (Ghatam). இரண்டாவது கையை வீசி உள்ளங்கையை மேல் நோக்கி திருப்புவது. இதற்கு வீச்சு அல்லது விஸர்ஜிதம் (Visarjitam) என்று பெயர். மூன்றாவது கை விரல்களை ஒவ்வொன்றாக கீழ் நோக்கி இறக்குவது. இதற்கு விரலெண்ணிக்கை அல்லது அங்குலி நியமம் (anguli niyama) என்று பெயர்.

முன் கூறியபடி ஆதிதாளம் 8 செய்கைகள் அதாவது கிரியைகள் கொண்டது. முதலில் தட்டு, பிறகு சுண்டுவிரல், மோதிரவிரல், நடு விரல், பிறகு தட்டு, ஒரு வீச்சு, மறுபடி ஒரு தட்டு, ஒரு வீச்சு அவைகள் அடங்கியது. ஒவ்வொரு கிரியைக்கும், மற்றொரு கிரியைக்கும், அதாவது, ஒரு தட்டுக்கும் வீச்சுக்கும் இடையில் உள்ள காலப்பகுதி ஒரு அக்ஷரகாலம். இவ்வாறு கிரியை என்பது ஒரு தாளத்திற்கு வேண்டிய அடிப்படை செய்கைகளைக் குறிக்கிறது.

4) **லயம்** :- இரண்டு கிரியைகளுக்கு இடையேயுள்ள செயலற்ற அதாவது ஒரு செயலுமற்ற நிலைக்கு லயம் என்று சொல்லலாம். அதாவது ஒரு கிரியை அல்லது செயல் முடிந்து அடுத்த செயல் ஆரம்பிக்கும் வரை கிடைக்கும் ஓய்வுக்கு லயம் என்று பெயர் இருக்கிறதால், கிரியைகளுக்கு இடையே உள்ள ஓய்வு நேரம் அதிகமாக இருந்தால், அவ்விரண்டு கிரியைகளுக்கு இடையே உள்ள இடைவெளி அதிகமாகி ஒவ்வொரு ஆவர்த்தமும் முடிய அதிக நேரம் ஆகின்றது. அப்போது தாளம் விளம்பித லயத்தில் போடப்படுகிறது என்று சொல்கிறோம். அது போல் இரண்டு கிரியைகளுக்கு இடையே உள்ள ஓய்வு மிகக் குறைவாக இருந்தால் ஒவ்வொரு ஆவர்த்தமும் மிக விரைவாக முடிந்து விடுகிறது. அப்போது தாளம் த்ருத லயத்தில் போடப்படுவதாகச் சொல்லோம். இரண்டு கிரியைகளுக்கு

இடை போட மன்ன இடை வெளி மிக அதிகமாகவும் இல்லாமல் மிகக்குறைவாகவும் இல்லாமல் இருந்தால் தாளம் மத்யலயத்தில் போடப்படுவதாகச் சொல்கிறோம்.

இப்போது லயம் என்பது இரண்டு செய்கைகளுக்கு இடையே உள்ள ஒய்வு நேரம் என்றும், இதுவே ஒரு அஷரகாலம் என்ற ஒரு கால அளவைக் குறிக்கின்றது என்றும், ஒருவிதத்தில் லயம் ஒரு கால அளவு அதாவது "காலப்ரமாணம்" என்றும் தெரிந்து கொள்ளலாம். "மான்" அல்லது ("ப்ர + மான் =) ப்ரமாண்" என்ற சொல்லுக்கும் அளவு (measure) என்பதே பொருள். காலப்ரமாணம் என்ற சொல் லயம் என்ற சொல்லுக்குப் பதிலாகப் பயோகப்படுத்தப்படுகிறது. "காலப்ரமாணம்" என்ற சொல் தற்காலம் தென்னக இசையில் வழக்கத்தில் அதிகமாக இருந்து வருகிறது.

5) கிரஹம் (எடுப்பு): இந்த சொல் தாளத்திற்கும் பாட்டுக்கும் உள்ள தொடர்பைக் குறிக்கிறது. கிரஹம் என்ற சொல்லிற்கு 'பிடிப்பது' என்று பொருள். எந்த ஸ்வரத்திலிருந்து ஒரு ராகத்தில் ஆரம்பித்த ஆலாபனையையோ பாட்டையோ ஆரம்பிக்கிறோமோ அந்த ஸ்வரத்திற்கு கிரஹஸ்வரம் என்று பெயர். அதேபோல் ஒரு பாட்டை ஆரம்பிக்கும் பொழுது அதன் எந்த பகுதியில் தாளம் ஆரம்பிக்கிறோமோ அதை அந்த கிரஹம் குறிக்கின்றது. அதாவது தாளமும் பாட்டும் ஒரே சமயத்தில் ஆரம்பித்தால் அதை "ஸமக்ரஹம்" என்று லயம் எடுப்பு என்று சொல்கிறோம். பாட்டும் தாளமும் ஒரே சமயத்தில் ஆரம்பிக்காமல் தாளம் முதலில் ஆரம்பித்து பின்னர் பாட்டு பிறகு தொடர்ந்தால் அதை அனாகத க்ரஹம் அல்லது அனாகத எடுப்பு என்றும், பாட்டு முதலில் ஆரம்பித்து தாளம் பின்னர் தொடர்ந்தால் அதை அதித க்ரஹம் அல்லது அதித எடுப்பு என்று சொல்கிறோம். முதலில் கூறின ஆனாகத க்ரஹத் துறை எடுப்பு என்று சொல்கிறோம். முதலில் கூறின ஆனாகத க்ரஹத் துறை உதாரணமாக ஷண்முகப்ரியா ராகத்தில் "மரிவே ரெதிக்கொண்டாயிராம்" என்ற க்ருதி ஆதிதாளத்தில் 1½ அக்ஷர காலம் இடம் விட்டு ஆரம்பிக்கிறது.

அதித க்ரஹம் அல்லது அதித எடுப்புக்கு உதாரணமாக முகாரி ராகத்தில் "சிவகாம ஸீந்தரி" என்ற பாட்டில் "சிவ" என்ற சொல்லைப் படியுப் பிறகே தாளம் ஆரம்பிக்கின்றது.

	1	2	3	4	5	6	7	8
சமயபூர்ப்பு	வா	,தா	,பி	கண	பதும்	,ப	ஜே	ஹம்

அநாகத

எடுப்பு .. ,ம ரிவே ,ரெ தி, ,க்கெ வர ,ய்ய

அக்த எடுப்பு

சிவ கா, ம, ஸ, ந்த

கதி அல்லது நடை:- தாளம் பற்றி சொல்லும் பொழுது கதி அல்லது நடை என்ற பதத்தைப் பற்றியும் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். கதி அல்லது நடை போக்கு என்று பொருள். தினசரி வாழ்க்கையில் நாம் "இந்த மனிதனின் நடை அந்த மனிதனின் நடையை விட மாறாக இருக்கிறது" என்று சொல்லும் பொழுது இந்த மனிதன் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் எடுத்து வைக்கும் அடிகள் அந்த மனிதன் இதே நேரத்தில் எடுத்து வைக்கும் அடிகளை விட கூட இருக்கின்றன, என்ற பொருளில் சொல்கிறோம். சங்கீதத்திலும் நடை என்பது இசையின் போக்கைக் குறிக்கிறது. ஒரு அஷர காலத்தில் ஸ்வரங்களின் எண்ணிக்கை எவ்வளவு இருக்கிறதோ அதாவது தாது அல்லது மெட்டில் உள்ள துடிப்புகள் அல்லது அழுத்தங்கள் எவ்வளவு இருக்கின்றனவோ. அதுவே ஒரு பாட்டின் நடையை நிர்ணயிக்கின்றது. ஒரு அக்ஷர காலத்தில் 2, 4 அல்லது 8 ஸ்வரங்கள் உள்ள நடையை சதுரஸ்ர நடை அல்லது கதியென்றும், 3 அல்லது 6 ஸ்வரங்கள் உடைய 'கதியை' 'தரயச்ர' கதி என்றும், 5 ஸ்வரங்களுடைய 'கதி'க்கு 'கண்டகதி' என்றும், 7 ஸ்வரங்களுடையதை 'மித்ர' கதியென்றும், 9 ஸ்வரங்களையுடையதை 'ஸங்கீர்ண' கதி என்றும் சொல்கிறோம். நின்னு கோரி என்ற மோஹனராக வர்ணம் 'சதுரஸ்ர' கதியைக் கொண்டது.

தாளத்தில் இடம் பெறும் சில கலைச் சொற்களைப் பற்றி (technical terms) படித்தோம். இப்பொழுது நம்முடைய இசை முறையில் காணப்படும் பல வகையான தாளங்களின் அமைப்புகளைத் தெரிந்து கொள்வோம்.

தாளங்கள்

நம்முடைய இசை மரபில் இருக்கும் தாளங்களை இரண்டு வகையாக பிரிக்கலாம்.

(அ) ஈழத் தாளத்தில் அக்ஷரகாலங்களின் எண்ணிக்கை எவ்வளவு இருக்கின்றனவோ அதே அளவு எண்ணிக்கை உள்ள வெவ்வேறு அல்லது சீரமைகள் மைய தாளங்கள்.

உதாரணம்:— சீரணித்தமான ஸப்த தாளங்கள் என்னும் 7 வகை தாளங்களும் அவற்றிலிருந்து உண்டாகும் 35 வகை தாளங்களும்.

(ஆ) மற்றொரு வகை தாளங்களில், அவைகளுக்கு கூறப் பட்டிருக்கும் அக்ஷரகாலங்களின் எண்ணிக்கை எவ்வளவோ அதே அளவு "தீர்மானங்கள்" இருக்காது.

12-ம் பல வகை சாபு தாளங்கள், தேசாதி, மத்யாதி தாளங்கள் குறுகிய ரூபகதாளம்

அ. ஸப்ததாளங்களும் 35 வகைத்தாளங்களும்.

த்ருவ, மட்ய, ரூபக, ஜம்ப, திரிபுட, அட, ஏக என்பவை ஸப்த தாளங்களாவன. தென்மையான குளாதி ப்ரபந்தங்கள் என்னும் இசை வடிவங்களில் இந்தப் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன. அதனால் இவைகள் குளாதி ஸப்ததாளங்கள் என்று பெயர் பெற்று விளங்குகின்றன. இந்த தாளங்களின் வடிவமைப்பில் பல மாறுதல்கள் செய்து 35 வகைத்தாளங்களாக இவை அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஒரு திட்டத்தின் மூலம் இந்த 35 வகைத் தாளங்களைத் தொகுத்து முறைப்படுத்தி அமைத்திருக்கிறார்கள். அதைப் பற்றி அறியும் முன் தாளத்தைப் பற்றிய 12-ம் முக்கிய அம்சங்களைப் பற்றியும் தெரிந்து கொள்வோம்.

இவை— (i) அங்கம் (ii) ஜாதி.

(i) அங்கம்:— நாம் ஏற்கனவே சொன்னபடி அக்ஷரகாலம் என்பது தாளத்தின் மிகச் சிறிய காலப் பகுதி (time unit) என்று அறிவீர்கள். ஆதி தாளம் என்ற ஒரு காலப்பகுதியில் இவ்வளவு அக்ஷர காலப் பகுதிகள் இருக்கின்றன என்பது பற்றி எல்லாம் படித்தோம். ஆதிதாளத்தின் ஒவ்வொரு சுற்றும் பல சிறிய காலப்பகுதிகள் அல்லது "அங்கங்கள்" (limits) கொண்டதாகும். நம்முடைய இசை மரபில் தாளத்தில் 7 விதமான அங்கங்கள் இருக்கின்றன.

இவைகளின் கால அளவுகள் முறையே 1,2,3,4,5,7 மற்றும் 9 அக்ஷரங்களாகும். முதலாவது அங்கம் "அனுத்தருதம்" அல்லது அதன் கால அளவு 1 அக்ஷரகாலம்.

திரிபுடாவது அங்கம் "த்ருதம்" ஆகும் மற்றும் அதன் கால அளவு 2 அக்ஷரங்கள்.

திரிபுடாவது அங்கங்கள், ஐந்து தனித்தனியான அங்கங்களாகக் கூறுபடா மாமல் லகு என்ற ஒரே அங்கத்தின் ஐந்து வகைகளாகக் கூறுபாடுபடுகின்றன. அதாவது லகு என்பது ஐந்து வகைப்பட்டது. முறையே 3 அக்ஷரகால அளவு கொண்ட லகு, மற்றும் 4,5,6,9 அக்ஷரகால அளவு கொண்ட லகுக்கள்.

இவ்வாறு லகுவின் வெவ்வேறு கால அளவுகளுக்கு ஜாதிகள் என்று பெயர்.

ii) ஜாதி:—மேலே கூறியபடி, ஜாதி என்பது லகுவின் காலப் பகுதி களின் வகைகளை குறிப்பிடுகின்றன. லகு என்ற பிரிவின் கீழ் ஐந்து வகையான காலப்பகுதிகள் உள்ளன. மேலும் லகுவின் ஜாதிகளால் இவ்வகைகளை வேறுபடுத்திக் காண்பிக்கின்றோம். அதாவது "ஜாதி" என்ற சொல் லகுவின் வகைகளை விவரிக்கின்றது.

"ஜாதி" என்ற சொல்லுக்கு "வகுப்பு" அல்லது "பிரிவு" என்ற அர்த்தம். ஐந்து வகை ஜாதிகள் உள்ளன. சதுரஸ்ர, த்ரயஸ்ர, கண்ட, மிஸ்ர மற்றும் ஸங்கீர்ணம். வெவ்வேறு ஜாதிகளைச் சேர்ந்த லகுக்களின் கால அளவுகள் கீழ் வருமாறு:—

சதுரஸ்ர	ஜாதி	லகு - 4	அக்ஷரங்கள்
த்ரயஸ்ர	ஜாதி	லகு - 3	,,
மிஸ்ர	ஜாதி	லகு - 7	,,
கண்ட	ஜாதி	லகு - 5	,,
ஸங்கீர்ண	ஜாதி	லகு - 9	,,

லகுவின் வகைகளை பிரிப்பதற்கு எடுத்துக் கொண்ட ஜாதி என்ற சொல் தாளங்களை வகைப்படுத்துவதற்கும் உபயோகப் படுத்தப்படுகிறது. உதாரணமாக, கண்ட ஜாதி லகு இடம் பெறும் த்ருவ தாள வகை கண்ட ஜாதி த்ருவ தாளம் என்று அழைக்கப் படுகின்றது. இப்படி குறிப்பிடுவதனால், ஒரு தாளத்தில் ஒன்றுக்கு மேல் லகுக்கள் இடம் பெறுமானால், அனைத்து லகுக்களும் தாளத்தின் அந்த ஜாதி வகையே சார்ந்த வகையாக இருக்கும்.

அதாவது, லகுவை வர்ணிக்கும் பொழுது "ஜாதி" அதன் கால அளவைக் குறிப்பிடுகின்றது. ஆனால் தாளத்தை வர்ணிக்கும்பொழுது, அந்த தாளத்தில் வரும் எல்லா லகுக்களின் ஜாதி வகையையும் குறிக்கின்றது.

உதாரணமாக கண்ட ஜாதி லகு என்றால் அந்த லகுவின் காலம் அளவு தந்து அஷ்டமங்கள் என்று அறிந்தும், மற்றும் கண்ட ஜாதி த்ருவதாளம் என்றால் அத்தாளத்தில் இடம் பெறும் த்ருவதாளம் லகுவின் கண்ட ஜாதி வகையை சமர்த்தவை என்று பொருள்.

இனி ஒரு தாளம் எப்படி, திறிய அங்கங்களாக பிரிக்கப்பட வழம் என்று நாம் பார்ப்போம்.

உதாரணமாக 8 அக்ஷர காலம் கொண்ட ஆதி தாளத்தில் 3 அங்கங்கள் இருக்கின்றன— சதுரஸ்ரலகு (4 அக்ஷர காலம்), த்ருதம் (2 அக்ஷரகாலம்), மறுபடி ஒரு த்ருதம் (2 அக்ஷர காலம்).

அத்தாளம் — சதுரஸ்ரலகு + த்ருதம் + த்ருதம்
அதற்காலம் — 8 = 4 + 2 + 2

அதே போல் 14 அக்ஷர காலம் கொண்ட அடதாளத்தில், 5 அக்ஷரகாலம் கொண்ட ஒரு 'கண்ட ஜாதி லகு' மறுபடி ஒரு 'கண்ட ஜாதி லகு' பிறகு 2 த்ருதங்கள் இருக்கின்றன.

அத்தாளம் = கண்டலகு + கண்டலகு + த்ருதம் + த்ருதம்
14 = 5 + 5 + 2 + 2

அகையால் அங்கம் என்பது தாளத்தினுள்ளே குறிப்பிட்ட காலம் அளவுள்ள ஒரு உறுப்பு. நமது தாள முறையில் ஒவ்வொரு அங்கத்திற்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட கிரியை என்று திட்டப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. ஒவ்வொரு அங்கத்திலும் கிரியைகளும் அக்ஷரகாலமும் எவ்வளவு இருக்கும். ஒரு அக்ஷர காலமுடைய ஒரு அனுத்ருதத் த்ருதம் ஒரு கிரியை; 2 அக்ஷரகாலமுடைய ஒரு த்ருதத்திற்கு 2 கிரியைகள்; ஒரு த்ரயஸ்ர லகு என்றால் அதற்கு 3 கிரியைகள் உள்ளன. எந்த அங்கத்திற்கும் முதல் கிரியை ஒரு தட்டு. லகு த்ருதம் தட்டுடன் ஆரம்பித்து அடுத்தாற் போல் முறையே சுண்டு வரும். ஆகிய விரல்களை அசைத்து காண்பிக்கவேண்டும்.

i) த்ரயஸ்ர லகு என்றால் ஒரு தட்டும் இரண்டு விரல் எண் வகையாக இருக்க வேண்டும் (சுண்டு விரலும், மோதிர விரலும்)

ii) 'சதுரஸ்ர லகு' என்றால் ஒரு தட்டும் 3 விரல் எண்ணிக்கையும்

iii) 'கண்டலகு' என்றால் ஒரு தட்டும் 4 ,, ,,

iv) 'மீர்லகு' ,, ஒரு ,, 6 ,, ,,

(5 விரல்களை எண்ணிவிட்டு மறுபடி சுண்டு விரலை அசைக்க வேண்டும்.)

'ஸங்கீரண லகு' என்றால் ஒரு தட்டும் 8 விரல் எண்ணிக்கை வகையாக இருக்க வேண்டும் (சுண்டு விரலும், மோதிர விரலும், மூல விரலும், கண்ட ஜாதி விரலும்) மறுபடி சுண்டு விரலில் லகுவிற்கு மறுபடியே மூன்று விரல்களை அசைக்க வேண்டும்.

கருதத்தில் ஒரு தட்டும் ஒரு வீச்சும், அனுத்ருதத்தில் ஒரு தட்டும் மூன்று வீச்சும்.

லகு என்ற அங்கம் ஸப்த தாளங்களான 7 தாளங்களிலும் உண்டு. த்ருதம் என்ற அங்கம் ஒரு தாளத்தைத் தவிர மீதமுள்ள ஆறிலும் உள்ளது.

அனுத்ருதம் என்ற அங்கம் ஒரு தாளத்தில் மட்டும் இடம் பெறுகிறது.

எந்த தாளங்களின் அங்கங்கள்

இப்போது ஸப்த தாளங்களின் அங்கங்களை பார்ப்போம்.

- 1) த்ருவதாளம் — லகு + த்ருதம் + லகு + லகு = | 0 |
- 2) மீர்லதாளம் — லகு + த்ருதம் + லகு = | 0 |
- 3) த்ருவதாளம் — த்ருதம் + லகு = | 0 |
- 4) த்ருவதாளம் — லகு + அனுத்ருதம் + த்ருதம் = | 00
- 5) த்ருவதாளம் — லகு + த்ருதம் + த்ருதம் = | 00
- 6) அத்தாளம் — லகு + லகு + த்ருதம் + த்ருதம் = | 00 |
- 7) அத்தாளம் — லகு = 1

ஒரு தாளத்தில் உள்ள 'லகு'க்கள் எல்லாம் சமமாக இருக்க வேண்டும். அதாவது த்ருவதாளம் 'கண்ட ஜாதி'யைக் கொண்டதாக இருக்கின்றதாக வைத்துக் கொள்ளுங்கள், அப்பொழுது கண்டலகு + த்ருதம் + கண்டலகு + கண்டலகு — என்று போட வேண்டும். இதை முன்பே ஒருமுறை கூறிவிட்டோம்.

5 வகை லகுவை அடிப்படையாக வைத்து ஒவ்வொரு தாளமும் தந்து வகையாக விரிவிடலாகிறது. உதாரணமாக த்ருவதாளத்தின் 5 வகைகளைப் பார்ப்போம்.

- i) த்ரயஸ்ர ஜாதி த்ருவ தாளம்
- ii) சதுரஸ்ர ஜாதி த்ருவ தாளம்
- iii) கண்ட ஜாதி த்ருவ தாளம்
- iv) மீர் ஜாதி த்ருவ தாளம்
- v) ஸங்கீரண ஜாதி த்ருவ தாளம்

(திருத்த வகைகளில் வடிவமைப்பு:-

i) த்ரயச்சரஜாதி த்ருவதாளம்—த்ரயச்சரலகு + த்ருதம் + த்ரயச்சரலகு
+ த்ரயச்சரலகு

ii) சதுரச்சரஜாதி த்ருவதாளம்—சதுரச்சரலகு + த்ருதம் + சதுரச்சரலகு
+ சதுரச்சரலகு

iii) கணப ஜாதி த்ருவதாளம் — கண்டலகு + த்ருதம் + கண்டலகு
+ கண்டலகு

iv) மிச்சரஜாதி த்ருவதாளம் — மிச்சரலகு + த்ருதம் + மிச்சரலகு
+ மிச்சரலகு

v) ஸங்கீர்ணஜாதி த்ருவதாளம்—ஸங்கீர்ணலகு + த்ருதம்
+ ஸங்கீர்ணலகு + ஸங்கீர்ணலகு

ஆகவே மாதிரியாக மற்ற 6 தாளங்களும் ஒவ்வொன்றும் 6 வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு மொத்தம் 35 வகைத் தாளங்கள் நமக்கு கிடைக்கின்றன. 7 தாளங்களும் ஒவ்வொன்றும் 5 வித வகைகளால் விரிவுபடுத்தப்பட்டு

$7 \times 5 = 35$ தாளங்கள் ஆகின்றன.

ஆகவே 35 தாளமுறை. இந்த 35 தாளங்களும் 5 ஜாதியின் கீழ் வகுக்கின்றன. கீழே 35 தாளங்களுடைய வடிவங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகளுக்கு தனித்தனிப் பெயர்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

அங்க அடையாளங்களின் குறிப்பு:-

1 — லகு

0 — த்ருதம்

1 — அனுத்தருதம்

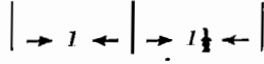
மாதிரி லகுக்களின் அக்ஷரகாலங்கள், '1' இந்தக் குறியின் கீழே வகைகளாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. உதாரணமாக 13 வகையான த்ரயச்சரலகு.

எண்	தாளம்	ஜாத்	அமைப்பு	அக்ஷரகாலம்	பெயர்
1	த்ருவ	த்ரயச்சர	130 13 13	$3+2+3+3=11$	மண்
2	"	சதுரச்சர	140 14 14	$4+2+4+4=14$	மூர்க
3	"	கண்ட	150 15 15	$5+2+5+5=17$	ப்ரமாண
4	"	மிச்சர	170 17 17	$7+2+7+7=23$	பூர்ண
5	"	ஸங்கீர்ண	190 19 19	$9+2+9+9=29$	புலன
6	மட்ய	த்ரயச்சர	130 13	$3+2+3=8$	ஸார
7	"	சதுரச்சர	140 14	$4+2+4=10$	ஸன
8	"	கண்ட	150 15	$5+2+5=12$	உதய
9	"	மிச்சர	170 17	$7+2+7=16$	உதீர்ண
10	"	ஸங்கீர்ண	190 19	$9+2+9=20$	ராவ
11	ரூபகம்	த்ரயச்சர	0 13	$2+3=5$	சக்ர
12	"	சதுரச்சர	0 14	$2+4=6$	பட்டி
13	"	கண்ட	0 15	$2+5=7$	ராஜ
14	"	மிச்சர	0 17	$2+7=9$	குல
15	"	ஸங்கீர்ண	0 19	$2+9=11$	பிந்து
16	ஜம்ப	த்ரயச்சர	13 13 0	$3+1+2=6$	சுதம்ப
17	"	சதுரச்சர	14 14 0	$4+1+2=7$	மதுர
18	"	கண்ட	15 15 0	$5+1+2=8$	சுண

சில இசை உருப்படிகளில் இந்த தாளத்தின் க்ரியைகள் முன்பின்னாக மாற்றியமைக்கப்பட்டு இருக்கின்றன. அதாவது அதிக கால அளவு உள்ள க்ரியை சில சமயம் நடுவிலும் சில சமயம் கடைசியிலும் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த தாளத்தின் மூன்று விதமான அமைப்புக்கள் காண்க (அ) 3.2.2 (ஆ) 2.3.2 (இ) 2.2.3

2) கண்டசாபு தாளம்

(இதில் இரண்டு கால அளவுகள் இருக்கின்றன. அதாவது time units (காலப் பகுதிகள்). இதன் முதல் காலப்பகுதியில் இரண்டு காலப் பகுதி $1\frac{1}{2}$ மடங்காக இருக்கிறது.



இரண்டு காலப் பகுதிகளையும் வெளிப்படுத்த இரண்டு தட்டுகள் போடப்படுகின்றன.

கண்டசாபு தாளத்தை, திசுர ஜாதி ரூபக தாளத்தின் கால வடிவமாகக் கொள்ளலாம். திசுரஜாதி ரூபக தாளத்தை, வேகமாகவும், நிசப்தக்கிரியைகள் இல்லாமலும் போட்டால் அது கண்டசாபுவாகத் தோன்றும். இதனால்தான் கண்டசாபு தாளத்திலுடைய மொத்த கால அளவும் 5 அக்ஷர காலங்கள் என்று சொல்லப்படுகிறது.

குறிப்பு: சாதாரணமாக சாபுதாளம் என்று கூறும்பொழுது அது நிசாச்சாபுவையே குறிக்கிறது. கண்ட சாபுவைக் குறிக்க அலகுத் நுனியாகக் குறிப்பிட வேண்டும்.

3) ரூபக தாளம் (சுருக்கமான வகை):

இந்த தாளத்தில் மூன்று காலப் பகுதிகள் இருக்கின்றன. 3 பகுதிகளும் ஒரே காலவரையறையைக் கொண்டன. இவைகளை வெளிப்படுத்த இரண்டு தட்டிகளும் ஒரு வீச்சம் போடப்படுகின்றன.

சதுரசுரஜாதி ரூபக தாளத்தை, வேகமாகவும், அதன் நிசப்தக்கிரியைகளைப் போடாமலும், காண்பித்தால், இந்த சுருக்கமான ரூபக தாளம் தோன்றும். அதாவது சதுரசுர ஜாதி ரூபக தாளத்தில் த்ருதத்தின் தட்டையும், வசுவின் தட்டையும் மாத்திரம் போட்டால், மற்றகிரியைகள் எடுத்துக் கொள்ளும் காலத்துக்கு இடம் ஒதுக்கி விட்டால், இந்த சுருக்கமான ரூபக தாளம் போடுவது போல் இருக்கும். (ஆனால் இந்த சுருக்கமான ரூபக தாளத்தில் இரண்டாவது தட்டின் நீளத்தை நிர்ணயிக்க ஒரு வீச்சம் போடப்படுகிறது). அதனால் இந்த தாளத்தையும் ரூபகம் என்றும் இதற்கு 6 அக்ஷர காலம் என்றும் சொல்கிறார்கள்.

4) தேசாதிதாளம்

இந்த தாளத்திற்கு நான்கு காலப் பகுதிகள் (time units) உள்ளன. எல்லா காலப்பகுதிகளும் ஒரே கால வரையறை யுடையவை. இதற்கு 4 கிரியைகள் உள்ளன. அவை 3 தட்டு ஒரு வீச்சு.

இதற்கும் ஆதி தாளத்திற்கும் ஒற்றுமை இருக்கிறது. இரண்டு தாளங்களிலும் 3 தட்டு இருக்கின்றன. ஆதி தாளத்தை, வெறும் தட்டுகளாகவே போட்டால் அது தேசாதி போல் தோன்றும். தேசாதி தாளத்தின் காலவரையறை 4 அக்ஷர காலங்கள்.

தேசாதி தாளத்தில் இயற்றப்பட்டிருக்கும் பாட்டுகள் அனேகமாக வீச்சில் $\frac{3}{4}$ அக்ஷரம் தள்ளி எடுப்பு இருக்கின்றன. ஸரஸ்வதி மனோஹரி, ராகத்தில் அமைந்த 'எந்த வேடு கொந்து' என்ற க்ருதியின் அமைப்பை கீழே காண்க.

தட்டு	தட்டு	வீச்சு	தட்டு
கொ...ந்து	.ரா.க	,, , * எ	ந்த வே.டு
	வா,,		

இந்த தாளத்தில் இக்கீர்த்தனை கீழ்க்கண்ட விதமாகவும் பாடப்படுகின்றது. இதில் பாட்டின் அதே கால அளவில் தாளத்தின் இரண்டு ஆவர்த்தங்கள் போடப்படுகின்றன.

தட்டு	தட்டு	வீச்சு	தட்டு
.டு	கொ	, எ	ந்தவே
க	வா,	.ந்து	.ரா

நவீன காலத்தில் இந்த பாட்டை ஆதி தாளத்தில் $1\frac{1}{2}$ அக்ஷரம் தள்ளி எடுத்துப் பாடுகிறோம்.

14	0	0
,, , * எந்தவே.டு	கொ. .ந்து	.ரா .க
வா,,		

5) மத்யாதிதாளம்

மத்யாதிதாளம் என்பது தேசாதிதாளம் போலவேதான். ஆனால் பாட்டுகளின் எடுப்பு மட்டும் வித்தியாசமான இடத்தில் இருக்கும். இதற்கு நான்கு சமமான காலப்பகுதிகள், நான்கு கிரியைகள் உள்ளன. 3 தட்டு. ஒரு வீச்சு, ஆகியவை இத்தாளத்தில் போடப்படும் கிரியைகள். இதில் செய்யப்பட்டிருக்கும் பாட்டுகள் வீச்சில் $\frac{1}{2}$ அக்ஷரம் தள்ளி ஆரம்பிக்கின்றன.

மாயமரபைக் கொளையில் உள்ள "மேலு ஸ்ரீமான்" எவற்றிற்கும்
மும், முற்பகத்திலுள்ள "நாமருமை" முலே என்ற கருதியும் இந்த
தரத்தில் அமைக்கப்பட்ட பாட்டிக்கு மதமரபைக் கூறலாம்.

தப்டு	தப்டு	வீச்சு	தப்டு
மா ன்.	. . * மே	. (ரு. ன்)

சுருக்கம்

இந்த பாட்டில் நாம் தெரிந்து கொண்டிருக்கும் விஷயங்கள்
பின் வருமாறு:—

- 1) தாளத்தின் இயல்பு
- 2) தாளம் ஆற்றும் பணி
- 3) தாளத்தை சம்பந்தப்பட்ட கலைச் சொற்கள்.
- 4) ஸப்த தாளங்கள், முப்பத்தைந்து தாளங்கள் இவைகளின் அமைப்பு
- 5) மிச்சராபு, கண்டசாபு, ரூபகம் (சுருக்கமான), தேசாதி, மத்யாதி தாளங்களின் அமைப்பு

7. இசை லிபி அல்லது ஸ்வர தாளக்குறிப்பு

இசையை எழுத்து முறையில் வெளிப்படுத்துவதே Notation எனப்படும். ஒரு பாட்டின் ராகம், தாளம், ஸ்வரங்கள், கமகங் களான அதற்கேற்ற குறிகள் மூலம் விளக்க வேண்டும். இந்திய இசையில் ஸரிகம Notation கையாளப்படுகிறது. ஸ்வரங்களின் ரூபியைக் கொண்டு நாம் இசையின் மெட்டைப் புரிந்து கொள்ள எளிதாயிருக்கிறது. அது எவ்விதம் தாளத்தில் அடங்கியிருக்கிறது என்றும் தெரிகிறது.

ஒரு பாட்டை Notation மூலம் எழுதும் பொழுது, தாளப்பில் அந்தப் பாட்டின் ராகம், தாளம் இயற்றியவர் பெயர் எல்லாம் கொடுக்க வேண்டும். ராகத்தின் ஆரோஹணம், அவரோ ஹணத்தையும் எழுதி எந்த வகையான ஸ்வரங்கள் அந்த ராகத்தி லிருக்கிறது என்று தெரியப்படுத்த வேண்டும். உதாரணமாக கர்யாணி ராகத்தில் அமைக்கப்பட்ட பாட்டிற்கு ஸ1 ரி2 க2 ம2 ப1 த2 நி2 என்று எழுத வேண்டும். மத்யஸ்தாயியை ஆதாரமாகக் கொண்டு, தாரஸ்தாயிஸ்வரங் களுக்கு மேலே புள்ளி வைக்க வேண்டும். அதிகார ஸ்தாயி ஸ்வரங்களுக்கு இரண்டு புள்ளிகள் வைக்க வேண்டும். (ஸ், ஸ்) மந்த்ரஸ் தாயிக்கு ஸ்வரத்தின் (நி) கீழே ஒரு புள்ளியும் அநுமந்த்ர ஸ்தாயிக்கு இரண்டு புள்ளிகளும் (நி) வைக்க வேண்டும். ஸ-என்பது ஒரு அக்ஷரகால மும், ஸா-என்பது இரண்டு அக்ஷரங்களும் குறிக்கும். என்னும் குறி $\frac{1}{2}$ மாத்திரையும், $\frac{1}{4}$ மாத்திரையும், $\frac{3}{4}$ மாத்திரையும், அளவு என்

ணிக்கையைக் குறிக்கும்.)) என்று எழுதும் போது மூன்று மாத்திரை கணக்காகும். பாட்டின் எடுப்பின் இடத்தை இதன் மூலம் தெரிந்து கொண்டு தாளத்திற்குப்பட்டு பாட்டைக் கூற்றுக் கொள்ள முடியும். ஸ்வரங்களின் மேல் படுகைகோடு இருந்தால், இரண்டாவது காலத்தைக் குறிக்கும். அதுவே இரண்டு கோடுகளிலிருந்தால் மூன்றாவது காலத்தைக் குறிக்கும்.

ஸரிகம —முதற் காலம்

4 அக்ஷரகாலம்

ஸரிகம —இரண்டாம் காலம்

2 அக்ஷரகாலம்

பாஷாங்க மாகத்தில் அந்தியாஸ்வாம் வரும் இடத்தில்* (நஷத் நிரக் குறியீடு) அமைக்க வேண்டும். (உதாரணமாக - பிஷ்ஷரியில்

*
கைகிக நிரஷாதம் பதநிதப) ஆவர்த்தனம் இரண்டாவது தடவை பாடினதோ, பாடிப்பதோ தேவையானால் (r-repeat) என்று குறிக்க வேண்டும். ஸ்வரங்களின் ரகத்தை நம்பர் மூலம் வெளிப்படுத்து வேண்டும். (நி1 நி2 நி3 என்பது போல்) சிறு கோடுகளிற்கு நடுவில் அமைந்துள்ள ஸ்வரங்களையும், ஸாஹித்யத்தையும் (வீரபா மற்றும் பாடி அல்லது வாசிக்க வேண்டும். வளைந்த கோடுகளால் (~~~~~) ஸ்வரங்களை அமைத்துப் பாட வேண்டும் என்று குறிப்பிட வேண்டும். ஒரு ஸ்வரத்தில் இருந்து மற்றொரு ஸ்வரத்திற்கு ஏற்றத்திலோ இறக்கத்திலோ பாடும் பொழுது பந்த ஸ்வரத்திலிருந்து கீழே ஸ்வரத்திலிருந்து மேல் போகிறதா அல்லது அவரோஹண க்ரமத்தில் இருக்கிறதா என்று அறிய சாய்வு கோடுகள் / \ உபயோகப்படுத்த வேண்டும். இதற்கு ஏற்ற தாரக, இறக்க ஜாரு என்று பெயர்கள் உண்டு. ஒரு ஸ்வரத்தின் மேல் W குறியிருந்தால் - நல்ல அழுத்தமாக அதை உபயோகிக்க வேண்டும்.

ஆவர்த்தனம் முடியும் பொழுது இரட்டை நேர் கோடுகள் குறிக்க வேண்டும். || ஒரு தாளத்தில், ஆவர்த்தனத்திலுள்ள அங்கங் களை ஒரு நேர்கோடு | போட்டுப் பிரிக்க வேண்டும். லகுவிற்கு நேர்கோடு பக்கத்தில் லகு ஜாதியின் எண்ணிக்கை இருக்க வேண் டும். ந்ருதம் வட்டமாகவும், அனுத்ருதம் பிறை வடிவத்திலும் குறிக்க வேண்டும். 14, U, o

ஸரிகாம | பத | நிஸ் || இது சதுஸ்ர ஜாதி த்ரிபுட (அல்லது அந்தியாஸம் எனப்படும்) தாளம் எழுதும் முறையாகும். ஸ்வரங் களின் மாகத்தை அகார, உகாரங்கள் மூலம் குறிப்பிட்டிருப்பதை குறையியாமலை கல்வெட்டுகளில் காணலாம் இவை பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த கல்வெட்டுகள்.

ஸ்டாப் நொடே ஷன்

ஸ்டோப்பிங் ஷன் எழுதும் முறை ஸ்டாப் நொடே ஷன் எனப்படும். ஒரு ஸ்வரத்திற்கு ஒரு கோடு மூலம் parallel line இறுக்கப்படும். = இத்தகை கோடுகளின் ஆணை வெளியில் இரண்டி கோடுகள் காணப்படும் ஸ்வரங்களுக்கு நடுவிலிருக்கும் ஷரியைக் கூட்டும் ஸ்வரம் அமைந்திருக்கும்.

F	_____
	E
D	_____
	C
B	_____
	A
G	_____
	F
E	_____

ஒரு ஸ்வரத்திற்கு பக்கத்தில் '♯' (Sharp) என்ற குறியிருந் தால் அந்த ஸ்வரத்தின் இடத்தை உட ஒலியின் ச்ருதி கூடுதலாகப் பேச வேண்டும். ஸ்வரத்தின் ஒலியைக் குறைந்த சுருதியுடன் காட்டும் | ♯ என்பது பிரதிமத்யமும், F♯ அந்தர காந்தரமும் பேசும். | Natural சுத்த மத்தியமமாகும். Bass, alto and tenor மூன்று ஸ்தாயிகளில் பாடுவதைக் குறிக்கும். தாள அமைப்பு, பின்ன அளவுகளுடன் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும்.

8. ஹார்மனி மெலடி மற்றும் பாலி:பொனி

HARMONY, MELODY AND POLYPHONY

பல இசைப்பிரயோகங்கள் ஒன்று சேர்ந்து ஒலி உண்டாக்குவது ஹார்மனி ஆகும். ஒவ்வொரு இசைக் கோவையும் (Chords) மற்ற கோவையோடு இணைந்து நாதம் எழுப்பும்போது மொத்தமாக ஒரே இசையாக செவியில் கேட்கப்படும். இணை ஸ்வரங்களாலும், இணைப் பிரயோகங்களினாலும் அமைக்கப்பட்டிருப்பதால், இயைமையான நாதமே வெளிப்படும். இதில் ஒரு பிரயோகம், பரதமைய இசையாகவும், மற்றவை அனுஸரித்துப் போகும் வெட்டுக் காகவும் இருக்கும்.

9. பத அம்சம்

பாட்டுக்களில் சொற்களை அமைக்கும் பொழுது சில யாப்பு இலக்கண நியதிகளைக் கையாளுவது ஸாஹித்தியத்தை மேன்மையாகவும் அலங்காரமாகும். இதனால் ஸாஹித்திய பாவமும் நன்றாக வெளிப்படுத்த முடியும். இதனை ஆங்கிலத்தில் "Prosody" என்பர். இதில் நாம் அறிந்து கொள்ள வேண்டிய சில கலைச் சொற்களை காண்போம்.

பாதம்: ஒரு இசை உருப்படியின் ஸாஹித்தியத்தின் பகுதிகளை "பாதம்" என்றழைக்கிறோம். ஒரு உருப்படியின் பகுதிகள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்று அமைக்கப்படும். ஒரு பல்லவி அல்லது வேறு பகுதிகளில் உள்ள ஸாஹித்தியத்தை பாதங்களாகப் பிரிக்கின்றோம்.

ஒரு பாதத்தின் அளவு எவ்வாறு நிர்ணயிக்கப்படுகின்றது என்று க்ரந்தங்களில் சரிவர குறிப்பிடவில்லை. இருந்தாலும் ஸாஹித்தியத்தின் இரண்டாவது அக்ஷரத்தின் பிராஸம் பாதத்தைப் பிரிப்பதற்கு அடிப்படையாக எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

உதாரணமாக, "மரிவேரேதிக் கெவரய்ய" என்ற கிருதி, ஷண்முகப்ரியா ராகம்.

பல்லவி:

மரிவேரேதிக் கெவரய்யராம மாடிமாடிதினி தெலுபவலென

அனுபல்லவி:

தரிதாபுலேனி நாஜாலி திர்ச்சி
தயசேஸிப்ரோசே தொரநீவுகாதா

சரணம்:

நின்னுசால நிம்மியுன்னவாடுனுச
நீசித்தமுனகே தெலிஸியுண்டக
ஸன்னுதாங்க ஸ்ரீவெங்கடேச நீவு
நன்னுப்ரோவகயுண்டுந்யாயமா.

இதில் பல்லவி ஸாஹித்தியத்தின் இரண்டாவது சொல் "ரி" அதே போல் அனு பல்லவியின் இரண்டாவது சொல்லும் "ரி". இவ்வாறு இரண்டாவது அக்ஷரங்கள் ஒத்துபோவதை "தவீத்யாக்ஷர ப்ராஸம்" என்று கூறுகிறோம். பல்லவியின்

“துருஸுகா” என்று ஸாஹித்தியம் அமைந்திருப்பது.

II. ச்ரோதோவஹ மத்தும் கோபுச்ச அலங்காரங்கள் :

ஸாஹச்சுதியாதி மமர்த்ததைகளின் அவை கிரமபக நீள மாதிக் கோணம்) வந்தோபோ அன்னை குறுகிக் கொண்டு வந்தாலோ அதுமது ச்ரோதோவஹ அன்னை கோபுச்ச அலங்காரங்கள் எனக் கூறப்பட

III. தோபலம்

ச்ரோதோவஹ அலங்காரம்

சம்

ப்ரகாசம்

ஸ்வரூப ப்ரகாசம்

தத்வ ஸ்வரூப ப்ரகாசம்

ஸகல தத்வ ஸ்வரூப ப்ரகாசம்

மிகச்சுதியாதி ஸகல தத்வ ஸ்வரூப ப்ரகாசம்

(மருத்தஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் “த்யாகராஜ யோக வைபவம்”. என்ற ஆனந்த பைரவி ராக கிருதியிலிருந்து).

‘ச்ரோத’ என்றால் நீர்ப்பெருக்கு. ஆற்றின் போக்கு முதலில் நுகுகலாகவும் போகப் போக விரிவாகவும் இருப்பது ச்ரோதவஹ என்று கூறப்படுகிறது.

கோபுச்ச அலங்காரம்

“கோ என்றால் பசு. அதன் ‘:புச்சம்’ அதாவது வால் மதலில் விரிவாகவும் போகப் போக குறுகலாகவும் இருக்கும்’ அது போல கீழ்க் கண்ட உதாரணத்தில் அதே கிருதி யிலிருந்து) காணலாம்.

தியாகராஜ யோக வைபவம்

அகராஜ யோக வைபவம்

ராஜ யோக வைபவம்

யோக வைபவம்

வைபவம்

பவம்

வம்

உதாரணம்: வரித்துளி பாகத்தில் உள்ள கிருதி.

“மனஸா மன ஸா மரித்யமேபி ஹ”

“மனஸா” என்ற வார்த்தை மீண்டும் வருகிறது. ஆனால் இரண்டா ளுங் முறை “மன” என்ற சொற்கள் பிரிந்து, ஸா என்ற சொல் “மரித்யா” என்ற சொற்களுடன் சேர்ந்து விடுகிறது.

6. பதச்சேதம்: பதம் என்றால் வார்த்தை. அதை சேதம் செய்து அதாவது பிரிப்பது பதச்சேதம் எனப்படும். இது பாடல் களில் அநேகமாக காணப்படும். இவ்வாறு பிரிப்பது இசைச்சேதம் அல்லாமல் ழுருக்கும் பொருட்டே செய்யப்படுகிறது. இது பாடல் களில் ஆற்றமாகக் கருதப்படாது. மேலும் வாக்கேயகாரர்களுக்கு பதச் சேதம் செய்ய அனுமதி உண்டு.

உதாரணமாக, ஷண்முகப்ரியா ராகத்திலுள்ள “மரிவேரே” என்ற கிருதியில் ஸாஹித்தியம் “மரிவேரே திக்கெவரய்ய ராம்” என்றுள்ளது. ஆனால் பாடும் பொழுது.

“மரிவேரேதிக் - கெவரய்யராம்” என்று பிரித்துப் பாட வேண்டும்.

6. பலி பிரவாளம் ஸாஹித்தியம்: ஒரே பாடலில் வெவ்வேறு பெயரிகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட வார்த்தைகள் இருக்குமேயானால் ஸாஹித்தியம் மணிபிரவாள ஸாஹித்தியம் எனப்படும். (முத்தும், பவளமும் கலந்த மாலை போல்).

உதாரணமாக, ஸ்ரீராகத்திலுள்ள முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதின் கிருதி.

அய்யாம்பா (ஸமஸ்கிருதம்) நின்னு சித்திஞ்சின வாரிகி (தெலுங்கு) சித்தை கவலையெல்லாம் தீருமம்மா (தமிழ்)

7. ஸ்வராஷ்ரம்: ஸாஹித்திய அஷ்ரமும் ஸ்வர எழுத்தும் ஒரே ஒலியுடன் அமையுமானால் அவ்வித எழுத்துக்கள் ஸ்வராஷ்ரம் எனப்படும்.

நவராக வர்ணத்தில் சரணத்தில் அமைந்த பதஸரோஜ என்ற வார்த்தையில் முதல் மூன்று எழுத்துக்கள் ஸ்வர எழுத் துக்கள் ப, த, ஸ வுடன் சேர்ந்து ஒலிக்கின்றன. இதை சுத்த ஸ்வராஷ்ரம் என்பர்.

மற்றொன்று ஸுசித ஸ்வராஷ்ரம். இதில் ஸாஹித்திய அஷ்ரங்களும் ஒரே மர்திரியாக இல்லாமல், சிறிதளவு ஒசை ழுற்றுமை பெற்றிருக்கும். உதாரணம்: “தரிஸதா” என்னும் ஸ்வரங்களுக்கு,

“துருஸுகா” என்று ஸாஹித்தியம் அமைந் திருப்பது.